

8/1900

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

JANVIER 1961



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
ERWIN PANOFKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique,
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.



FIG. 1. — BELLEGAMBE. — Triptyque de l'Annonciation. Léninegrad, Musée de l'Ermitage.

L'ANNONCIATION DE JEAN BELLEGAMBE

PAR ROBERT GENAILLE

LE Musée de l'Ermitage à Leningrad possède de Jean Bellegambe, peintre douaisien du premier tiers du XVI^e siècle, une très belle œuvre, le retable de *l'Annonciation*¹ (fig. 1). Nulle étude précise n'en a jusqu'à présent éclairé le sens, fixé la date, identifié le donateur². Il fut exposé en 1915 à Petrograd sous le nom de Bouts, publié sommairement la même année par la revue russe *Staryé Gody* comme l'œuvre d'un anonyme flamand. P. Wescher en 1932 suggérait une attribu-

tion possible à Bellegambe³. Cette attribution est justement établie par M. Nicouline, conservateur adjoint à l'Ermitage, dans un article de décembre 1959⁴.

*
**

Le revers, en grisailles, présente, comme celui du retable du Cellier de New-York, avec de légères variantes, un miracle célèbre de la vie de saint Bernard à qui la Vierge donne quelques gouttes de son lait (fig.2). Ce miracle est désigné par les mots qui l'ont entraîné inscrits sur un phylactère : « *Monstra te esse matrem* »⁵.

Sur la face polychrome le triptyque, dont le cadre primitif, qui existait encore en 1915, portait des inscriptions, très lisibles sur la photographie de la revue *Staryé Gody*, a pour sujet central une *Annonciation* vénérée par un abbé bénédictin.



FIG. 2. — BELLEGAMBE. — Revers du triptyque de l'Annonciation. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

La Vierge, en robe rouge et manteau bleu⁶, est assise sur un banc à accoudoir devant des rideaux verts. L'ange, aux ailes en plumes de paon, porte une dalmatique rouge pâle. L'abbé, accompagné d'un petit chien blanc, a le costume d'apparat d'un évêque. Sa mitre cousue de perles est posée devant lui sur un coussin bleu et rouge. Il porte sur sa robe sombre une superbe chape d'or à orfrois dont le fermail est ciselé d'une *Vierge à l'Enfant*. De ses mains gantées de violet il tient par le sudarium une crosse ouvragée ornée du motif de *David et Saül*. A dextre, *saint Amand*, reconnaissable à son vêtement aux armes, à ses ornements épiscopaux, au dragon qu'il fit rentrer sous terre dans l'île d'Yeu⁷, est debout tenant la maquette d'une église massive dont la tour n'a pas de clocher. Son costume est d'une grande richesse : mitre bleu et or, chasuble rouge bordée de vert, chape d'or à l'aigle héraldique de sable, manipule bleu à lys d'or. Derrière lui, identifiés

l'un par son nom écrit sur son livre, l'autre par son nom et son écu placés au sommet du volet, sont peints dans une tribune *saint Guillaume* archevêque de Bourges en chape et mitre mordorées rouges, *saint Benoit* en robe et cagoule noire. Symétriquement à eux sur le volet senestre, dans une tribune de même style, et semblablement désignés par leurs noms et leurs écus, on voit *saint Bernard* en robe blanche, puis *saint Guillaume* d'Aquitaine, en armure et manteau noir, tenant le drapeau aux fleurs de lys et aux croissants d'or sur fond de gueules. Ils ont devant eux *saint Trond* : sur le cadre ancien étaient peintes ses armoiries et le nom *Sctus Trudo*⁸. *Saint Trond* est nu-tête, en chasuble verte et chape cramoisie à fermail d'or. Il tient, comme *saint Amand* à qui il fait pendant, la maquette d'une église (fig. 3). Le décor d'architecture est peint dans une gamme de gris-verts et de gris-ocrés nuancés selon l'éclairage et la distance. Le carrelage mêle à ces gris de fines nuances de vert, de jaune, de lilas. Dans cette composition étudiée jusqu'au plus menu détail, où paraissent les noms, les armes, les écus des saints, on ne voit nulle part les armoiries du donateur.



L'attribution à Bellegambe, judicieusement faite par M. Nicouline, s'impose et il n'est pas utile d'en reprendre les raisons. Figures, costumes et décor, ordonnance toute statique de personnages sacrés pieusement offerts à notre vénération, sentiment des formes, caractère du dessin et du coloris, tout fait de ce beau triptyque une œuvre parente du Polyptyque de Douai, du triptyque de la *Trinité* de Lille, de l'*Adoration* d'Arras. Les rapprochements les plus éclairants concernent d'ailleurs les œuvres postérieures à 1515 comme la *sainte Anne* (fig. 4) et les volets



FIG. 3. — BELLEGAMBE. — Volets du triptyque de l'Annonciation. Leningrad, Musée de l'Ermitage.



FIG. 4. — BELLEGAMBE. — Sainte Anne. Musée de Douai
Phot. Dubus.

de l'*Immaculée Conception* de Douai (fig. 5).

Mais à mes yeux l'iconographie est pour ce retable particulièrement probante, et permet de le dater. Elle a toute la « subtilité » dont un vieux chroniqueur louait Bellegambe⁹ et s'insère clairement dans une évolution qui mène régulièrement le peintre vers le didactisme le plus savant et le plus manifeste.

Pour glorifier la sainte Vierge, Bellegambe reprend le motif fréquent de l'*Annonciation* dont deux autres exemples sont connus dans son œuvre¹⁰ et s'inspire de modèles bruxellois dérivés de l'*Annonciation* de Roger de la Pasture actuellement au Musée de Munich. Mais en même temps, associant au dogme de la Pureté de la Vierge celui de la Trinité qui lui est familier, il illustre le mystère de l'*Incarnation* : du rayon issu de Dieu le Père tout semblable à celui du Polyptyque descend vers la Vierge, après

la Colombe du saint Esprit, l'Enfant Jésus dans une gloire. Le motif est prolongé dans la scène du fond où une femme en costume bleu et rouge, la Vierge par conséquent, coud déjà la layette de l'Enfant divin, où le lustre qui pend du plafond ne porte qu'une bougie, celle de la Nouvelle Loi. Il trouve son équivalent typologique dans le médaillon d'or placé au terme de la courbe qui, venue de Dieu, passe par l'Enfant, la Colombe, la Vierge. Ce médaillon représente *Moïse cornu tenant les tables*. Dans l'art allemand le motif accompagne souvent un épisode des *Joies de la Vierge*¹¹. Mais d'ordinaire quand on n'a pas souci de peindre près de la Madone les six Prophètes qui annoncèrent la naissance du Christ, la scène jointe à l'*Annonciation* est la *Tentation d'Eve* ou l'*Expulsion du Paradis*¹². Plaçant ici Moïse, non

comme il arrive pour la Maternité virginale de Marie le Moïse du Buisson ardent mais le Moïse des Tables, et le situant au terme de cette courbe, Bellegambe, plus soucieux à son ordinaire de dogme que de pathétique, au lieu de lier la Pureté de Marie et la future Rédemption, a choisi une Théophanie biblique comme préfigure de cette Théophanie où s'annonce la Nouvelle Loi. Comme ailleurs il insiste sur la Foi plus que sur l'Espérance.

Mais voici l'originalité la plus profonde de cette image (fig. 6). Elle n'est plus une *Salutation angélique*. Les deux personnages habituels sont présents : l'archange Gabriel tient son sceptre, la Vierge laisse son livre pour porter la main à son cœur. Pourtant, détail singulier et qui place l'image en dehors de tous les cas étudiés par M. Rudrauf¹³, Gabriel ne transmet à la Vierge aucun message divin, il est comme étranger à ce mystère. Poussé par une ardente dévotion, l'abbé donateur, plus audacieux que les bourgeois du retable de Mérode qui restent derrière la porte, et comme s'il s'agissait de prier seulement l'Enfant et sa mère, est entré indiscrètement dans la demeure en ce moment privilégié, s'est agenouillé aux pieds de la Vierge, a posé devant elle sa mitre, et Gabriel est devenu son intercesseur. L'archange alors, immobile, regarde l'abbé. De la main qui porte le sceptre, il le protège et le guide, de l'autre il fait la présentation à la Vierge. Nous sommes au terme d'une évolution qui étend le culte marial, combine deux mystères, supprime la *Salutation angélique* et finit par annuler le rôle de l'ange dans l'habituelle *Annonciation*. Sans doute Bellegambe reprend un vieil usage fréquent dans le Nord : dans les miniatures, les peintures



FIG. 5. — BELLEGAMBE. — Volet du donateur, triptyque de l'Immaculée Conception. Musée de Douai. Phot. Bulloz.



FIG. 6. — BELLECAMBE. — Panneau central du triptyque
l'Annonciation. Leningrad, Musée de l'Ermitage.

et les monuments funéraires un grand ange porte l'écu du donateur et le présente à la Vierge. Il en est ainsi, dans une ampleur nouvelle, au triptyque de la *Trinité* de Lille, au volet de *l'Immaculée Conception* de Douai. Mais il ne s'agit point alors de la *Salutation angélique*. L'invention est ici bien plus hardie. En faisant pénétrer l'abbé dans la chambre de la Vierge quand se produit l'Incarnation, l'ange signale non seulement la dévotion profonde du donateur, mais aussi sa volonté de dire à quel point il défend et soutient le dogme. On songe à l'audace iconographique du Retable du Cellier où l'abbesse de Flines, donatrice, incluse dans la Présentation à la Vierge de la famille de saint

Bernard, est peinte sous les traits d'Humbeline, sœur de Bernard, et porte, elle cistercienne, la robe noire qui était celle d'Humbeline. L'iconographie de *l'Annonciation* n'en est pas moins surprenante¹⁴. Elle traduirait une intrusion de la vie profane dans les motifs sacrés si nous ne savions la ferveur du peintre et s'il ne s'agissait d'un abbé accompagné de saints personnages.

Car il faut maintenant embrasser du regard tout le triptyque. Les trois pan-

neaux, étroitement reliés, composent une « conversation sacrée », une sorte de démonstration de la vérité d'un dogme à laquelle participe par sa foi le donateur. Saint Amand et Saint Trond tiennent en main l'église des monastères qu'ils ont fondés, attributs symboliques assurément, mais signes aussi d'une offrande : ainsi au retable Pottier les ordres monastiques de Douai participent au nom de la ville au dogme de l'Immaculée Conception en offrant une maquette du beffroi. Derrière saint Amand et saint Trond d'autre part, saint Benoît qui est du côté de l'abbé bénédictin et l'archevêque Guillaume s'entretiennent, livre en mains, et Bernard, qui est du côté de la Vierge, argumente avec Guillaume d'Aquitaine. Des liens de pensée se nouent ainsi, causés par la piété d'un abbé pour la Vierge, entre les Saints fondateurs d'abbayes et évangélisateurs des pays du Nord, les Saints docteurs et réformateurs fondateurs d'ordres religieux, les Saints militants leurs disciples.

Un tel souci souligne un temps et les préoccupations d'un milieu, le temps où vers 1515-1525 les théologiens du Douaisis résistent aux vues critiques d'Erasmus, aux premiers pamphlets de Luther qui limitent ou combattent le culte marial, et s'efforcent d'obtenir que l'on double l'Université de Louvain par une Université théologique à Douai. Leur action se manifeste en 1521-1526 dans l'ordonnance du retable de l'*Immaculée conception*. Mais il signale aussi un peintre qui, travaillant pour les riches abbayes, puise dans leurs bibliothèques et organise ses retables non seulement comme de beaux tableaux mais comme de fortes pensées. Pour le Polyptyque il a librement interprété les miniatures des *Traité*s de saint Augustin que possédait la bibliothèque d'Anchin. Il a pu noter cette fois que l'image le plus souvent répétée des miniatures du XII^e siècle ornant les *Vies de saint-Amand* dans les manuscrits de l'abbaye était non telle anecdote pittoresque des miracles du saint mais l'image symbolique, la *Vision de sainte Aldegonde*, c'est-à-dire l'ascension de saint Amand, signe éclatant de sa foi¹⁵. Par l'invention et la forme le triptyque de Leningrad est donc postérieur à 1508 et au premier retable consacré à saint Bernard qui liait seu-

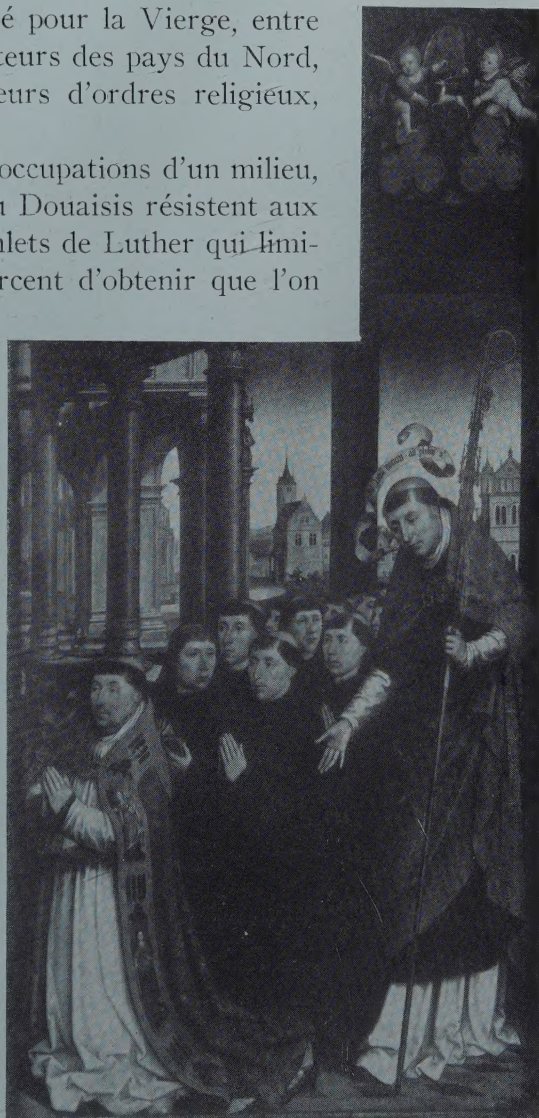


FIG. 7. — BELLEGAMBE. — Polyptyque de Douai, volet de saint Benoît. Musée de Douai.

lement une ferveur mariale au désir de réformation d'une abbesse, postérieur à 1514 et au polyptyque entrelaçant savamment à l'aide de phylactères des cultes d'Anchin; mais il est antérieur au retable Pottier achevé en 1526, vraie dispute théologique animant par le geste le Pape, les Saints, les docteurs de Sorbonne, les moines et les laïques qui firent triompher le dogme de l'Immaculée Conception. Au retable de Leninsgrad l'accord se fait dans le calme, sans argumentation démonstrative, et l'iconographie du *Bain mystique* de Lille, celle de l'*Adoration* d'Arras, qui est datée, nous prouvent que le penchant de Bellegambe pour la démonstration s'accroît avec les années.

Le style de l'œuvre confirme ces conclusions. Les volets du retable Pottier indiquent pour la première fois dans les tableaux connus une influence sensible de l'école d'Anvers. Si les visages de saint Guillaume de Bourges et de saint Amand ressemblent à ceux de saint Augustin et de saint Ambroise peints sur un volet du retable Pottier, le tableau de l'Ermitage demeure proche du style bruxellois qui fut le premier style de Bellegambe et des traditions de la tapisserie. La calme figure de l'ange où n'apparaît pas le maniérisme de celui qui présente l'échevin Pottier rapproche l'œuvre du Polyptyque (fig. 7). Pourtant un trait moderne, développé plus tard à l'*Adoration* d'Arras, l'en sépare, l'essai de perspective à l'italienne dont témoigne la chambre de la Vierge. Elle procède d'exemples de van Eyck, de Bouts et de Roger de la Pasture, mais les lignes de fuite l'organisent méthodiquement en profondeur et, à la différence des chambres fermées ou seulement percées d'une fenêtre des primitifs flamands, elle s'ouvre par la porte du fond sur une seconde pièce dont on voit le plancher, les buffets, la cheminée où brûlent des bûches, elle-même ouverte sur le dehors par une fenêtre. L'espace s'agrandit.

Il faut donc situer le retable un peu plus tard que ne le fait M. Nicouline, non avant, mais après 1515. Les circonstances dans lesquelles il fut peint le confirment.



Il célèbre et unit deux abbayes, celle de Saint-Amand près de Valenciennes, du diocèse de Tournai, fondé en 647, celle de Saint-Trond près de Liège fondée en 665. Toutes deux étaient des abbayes bénédictines, et l'image de saint Bernard deux fois répétée est surprenante. Sa dévotion si particulière à la Vierge, la vénération dont il était l'objet dans le Nord entre 1450 et 1530, même hors des monastères cisterciens, ne justifient pas absolument sa présence. Les deux saints Guillaume ne sont d'ordinaire liés qu'à lui, l'un pour avoir par lui été durement ramené dans le droit chemin, l'autre pour être fort honoré à Clairvaux. L'explication de cette singularité ne peut être trouvée que dans la personnalité du donateur. Il doit se prénommer Guillaume, et avoir pour patrons les deux saints placés aux extrémités du retable, être abbé de saint Amand plutôt que de saint Trond, puisque saint Amand est peint à dextre près de lui, et il doit avoir une dévotion particulière à saint Bernard pour



FIG. 8. — BELIEGAMBE. — L'Annonciation, détail : l'abbé Guillaume donateur.
Leningrad, Musée de l'Ermitage.

faire peindre sur le revers la *Lactation* et pour venir si familièrement se faire présenter à Marie par Gabriel en pareil moment ¹⁶.

Il y eut effectivement dans le premier quart du siècle un Guillaume, soixante-neuvième abbé de Saint-Amand ¹⁷ et il avait été d'abord moine cistercien. C'est Guillaume « de Bruxella », amené en 1506 par l'abbé Nicolas de Nizelle pour réformer le monastère cistercien des Dames de Flines, et désigné en 1508 comme confesseur des religieuses. Je l'ai évoqué, d'après le *Cartulaire de Flines*, dans mon étude sur le retable du Cellier ¹⁸ parce qu'il contribua à l'élection de Jeanne de Boubais, donatrice du retable, et prit avec elle une part active à la réforme de l'abbaye par un retour rigoureux à la règle de saint Benoît et à l'esprit de saint Bernard. On le retrouve en 1513 quand il succède à Charles de Hautbois, mort à la fin de cette année, comme abbé bénédictin de Saint-Amand ¹⁹. Il ne le demeura pas longtemps. Après trois ans d'une direction rendue difficile par les troubles politiques, par un hiver terrible en 1514, par la peste qui ravage toute la Flandre wallonne en 1515 et par l'occupation du Tournaisis par les troupes anglaises, il quitta Saint-Amand, après avoir résigné en 1516 ses fonctions entre les mains du pape Léon X, et laissé l'abbaye à Louis de Bourbon, cardinal, archevêque de Sens. Il devint alors abbé de Saint-Trond en pays de Liège, en 1517, sous le nom de Guillaume IV. Il avait acquis la prébende de cette abbaye d'Antoine de Bergue, abbé de Saint-Bertin, contre le paiement d'une rente de 1 000 florins ²⁰. A Saint-Trond cet homme de grand caractère semble avoir choisi pour modèles Guillaume de Ryckel, qui au XIII^e siècle rendit à l'abbaye ruinée sa prospérité, et l'abbé Rodolphe qui au XII^e siècle fut le grand réformateur et le premier rédacteur des *Chroniques* de Saint-Trond. Car, trouvant à son arrivée l'abbaye fort relâchée, il en entreprit aussitôt la réforme, l'acheva en 1520 en faisant venir des moines de Gembloux pour l'aider à restaurer dans son intégrité la règle de saint Benoît ²¹. Il manifesta aussi des goûts éminents de lettré et de mécène, fit reconstruire en 1525 l'Université de Louvain incendiée, la dota d'une importante bibliothèque. A sa mort, en 1532, on lui consacra des épitaphes d'une grande emphase à la mode antique.

**

Voilà le donateur (fig. 8) du retable de Leningrad. Cistercien, réformateur, dévôt de la Vierge, en offrant un tableau à la gloire de Marie, il fait naturellement proclamer par le peintre son attachement à saint Bernard. Roturier ²² en un temps où les abbés du Hainaut et du Douaisis étaient tous d'illustres familles, il n'a point d'armoiries à faire peindre sur le retable, mais en se plaçant sous la protection des deux saints Guillaume, du saint prélat, du saint guerrier dont l'écu prolongeant l'oriflamme tient tant de place, il compense l'humilité de son nom par l'éclat de ses deux patrons.

Il a dû commander l'œuvre vers 1517 plutôt qu'après 1520. Dans le second cas elle serait la consécration d'une réforme achevée, mais ne concernerait que le seul

abbé de Saint-Trond. En 1517 elle serait à la fois une offrande d'avènement et une invocation à la Vierge et aux intercesseurs pour mener à bien une réforme nécessaire. Fait pour un prélat arrivant de Saint-Amand pour diriger Saint-Trond, le triptyque évoque plus naturellement les *deux* abbayes et leurs fondateurs, place l'abbé encore du côté de Saint-Amand, mais de telle sorte que Saint-Amand soit derrière lui, Saint-Trond devant lui²³. Le choix de Bellegambe, si célèbre alors dans la région, n'étonne pas. Guillaume connaît le peintre pour l'avoir vu à l'œuvre à Flines dès 1506 à propos du retable du Cellier, et le retable de l'Ermitage exprime une pensée analogue pour un événement analogue à l'intention d'un commettant qui a de la suite dans les idées. L'éclat du Polyptyque d'Anchin a dû toucher aussi l'abbé. Probablement les projets datent de 1516. C'est en 1516 que Guillaume résigne sa crosse; il ne l'a fait, sans doute, qu'une fois certain de la prébende de Saint-Trond et les négociations avec l'abbé de Saint-Bertin ont dû lui prendre quelque temps. J'ai trouvé dans les archives la preuve²⁴ que Guillaume était à Douai le 1^{er} janvier 1516. Il a pu mettre à profit ce voyage pour rencontrer Bellegambe, car celui-ci, qui travaillait pour Cambrai en 1515, séjournait à Douai entre 1516 et 1518. Il y était seulement occupé à dessiner des patrons d'orfrois pour les chanoines de l'église Saint-Amé, à peindre des armoiries pour décorer la ville, à dorer les aiguilles du beffroi. Il était donc libre pour un grand travail, alors qu'en 1518-1519 il est de nouveau appelé pour un retable à Cambrai. Il n'est pas même interdit de penser que le paiement ou la promesse de paiement du triptyque de l'*Annonciation* explique les grosses dépenses du peintre en 1517. Il agrandit la maison de la rue Saint-Pierre où il demeurait depuis son mariage tout comme en 1511, à l'époque du Polyptyque d'Anchin, il faisait construire une galerie dans cette même maison.

C'est bien, en tout cas, vers 1517, entre le *Polyptyque et le retable Pottier*, que prend place cette très belle œuvre de Leningrad, d'invention si originale, excellent témoignage de l'évolution et des constantes du peintre.

R. G.

SUMMARY : The "Annunciation" by J. Bellegambe.

The triptych of the *Annunciation* of Leningrad, recently restored and mentioned in the *Bulletin* of the Musée de l'Ermitage in December 1959, is studied here from the point of view of iconography and style. The donor is identified, and the work is situated as regards date.

The painter's customary subtlety in the conception, arrangement and portrayal of his religious subjects has here led him to modify the characteristics of the Annunciation and turn the archangel into the donating abbot in the form of an intercessor. Kneeling before the Virgin, the abbot is engaged in a sort of "sacred conversation" about the dogma of the Incarnation with Saints Benoît, Bernard, Guillaume d'Aquitaine, Guillaume de Bourges, of Saint-Amand and Saint-Trond.

This donator is Guillaume de Bruxella who took part in the reformation of the Cistercian abbey of Flines in 1506. He became the Benedictine abbot of Saint-Amand in 1513, and resigned from his post in 1516 to take over the running of the abbey of Saint-Trond, near Liège, in 1517.

Ordered in 1516, on the occasion of the abbot's departure for Saint-Trond, the reredos must have been completed in 1517 when Bellegambe was not busy with any other large order. As regards style, the work is intermediate between the Polyptych of the *Trinity* and the reredos of the *Immaculate Conception* (Douai). It throws light on the painter's evolution and emphasizes the unvarying nature of his art.

NOTES

1. N° d'inv. 5026, 5027, 5574. H. : 1,10. L. : 0,80 et 0,33. Anciennement à la Société d'Encouragement aux Beaux-Arts. Transposé de bois sur toile en 1871. Exposé à Petrograd avec son cadre ancien en 1915 (cf. *Starye Gody*, 1915, p. 76). Entré au Musée en 1919. Restauré en 1957 par Mme Panfilova.

2. J'ai pour la première fois présenté en France, analysé, daté ce retable dans ma communication du 7 mai 1960 à la *Société d'Histoire de l'Art français*. Au cours de la même séance j'ai, par raisons stylistiques, attribué à Bellegambe un triptyque du Musée d'Angers : *Madone et Enfant avec un donateur et saint Georges*. Cette communication sera publiée dans les *Mémoires* de la Société.

3. *Gazette des Beaux-Arts* (nov. 1932). La référence donnée par Wescher à la revue russe est erronée (1909 au lieu de 1915). Sur cet article, cf. R. GENAILLE, *Revue des Arts*, octobre 1953.

4. *Soovtcheniaia Gosoudarstvennoia Ermitaja*, XVI, décembre 1959, pp. 23-26. Je remercie Gisèle Rabier qui a bien voulu m'en faire la traduction.

5. Sur le retable de New York, cf. R. GENAILLE, *L'Enigme du retable du Cellier*, *Revue des Arts*, juin 1952, pp. 99-108.

6. Je dois les indications précises du coloris à M. Nicouline qui avait eu l'aimable pensée de m'envoyer son article origine de mes recherches. Je lui exprime toute ma gratitude. Mes remerciements les plus vifs vont encore à la direction des Musées de Leningrad et à M. Nicouline qui, avec une grande libéralité, m'ont fait parvenir les photographies du retable qui illustrent cet article.

7. Cf. MOREAU (Père Edm., de). — *Saint Amand apôtre de la Belgique*, Louvain 1927.

8. Cf. ESSEN (L. van der). — *Vie des saints mérovingiens dans l'ancienne Belgique*, Louvain, 1907.

9. LEPREUX. — *Chronicon Duacenom.* (B.N. lat. 9931). Ce moine du couvent des Récollets-Wallons de Douai parle de « la table en laquelle est très subtilement décrite la très pure et très digne Conception de Marie ».

10. Dans les grisailles, d'ailleurs restaurées de la Trinité (Lille), dans celles de Baltimore que M. Ch. Sterling a très heureusement reliées à deux volets polychromes (*sainte Catherine et sainte Barbe*) pour en faire le complément d'un triptyque dont le centre est la *Madone de Bruxelles*. Cf. Ch. STERLING et Edw. S. KING. *A Bellegambe triptych reconstructed* (*Journal of the Walters Art Gallery*, T. XI, 1948, p. 45).

11. Par exemple dans la *Présentation au temple* de S. Lochner (Darmstadt).

12. Adam et Eve ne sont pas absents du retable, mais ils ne forment que le petit motif décoratif d'un pilier.

13. RUDRAUF. — *L'Annonciation*, Paris, 1943.

14. Il arrive parfois qu'un personnage soit placé dans la Salutation angélique entre l'ange et la Vierge (cf. Francia, Chantilly; N. Mignard, Hospice de Villeneuve-

lez-Avignon), mais ce personnage, situé sur un autre plan, n'est pas le donateur; c'est saint Albert le Grand, saint Charles Borromée, et l'ange Gabriel conserve pleinement la pose, le geste, le rôle de l'annonciateur. Le tableau n'est qu'une Vision d'un Saint.

15. Cf. BOUTEMY. — *Illustrations de la Vie de saint Amand* (*Revue belge d'arch.*, 1940, pp. 231 et sqq).

16. Saint Bernard dit : « Notre Dieu est un Dieu dévorant ... mais de Marie qui est toute suavité nous n'avons rien à craindre; à tous elle ouvre le sein de la Miséricorde ». Notons que comme le fermail de l'abbé Coguin adorant la Trinité (polyptyque) représente cette Trinité et signale à nouveau sa dévotion, le fermail du donateur précise sa ferveur pour Marie puisqu'il représente une *Vierge à l'enfant*.

17. Chroniques de Saint-Trond; Archives de Saint-Amand (Lille); COURMACEUL (de) *Histoire de l'abbaye et de la Ville de Saint-Amand*, 1866; MOREAU (Père de) *Histoire de l'Eglise belge; Gallia christiana* (textes latins, in-f°, 1725). Je remercie vivement M. Lefrancq, archiviste paléographe, directeur de la Bibliothèque de Valenciennes, pour la courtoisie, avec laquelle il a bien voulu relever pour moi les textes de la *Gallia*, précieuses références conformes aux textes d'archives mais plus explicites.

18. *Revue des Arts*, juin 1952. J'ai supposé, dans cet article, que le moine cistercien peint sur le panneau central pouvait être Guillaume de Bruxella. L'identification du donateur de l'Ermitage appuie cette hypothèse. Sans connaître ce donateur, M. Nicouline m'écrit avoir été frappé par la ressemblance des deux figures. Son intuition trouve ici sa justification.

19. *Gallia christ.* T. III col. 267 LXVIII.

20. *Ibid.* « At cum tres post circiter annos Tornacum in potestate Anglorum devenisset oppidumque Amandinum cum ipso monasterio gravissima pateretur incommoda, ad sancti Trudonis abbatiam sibi ab Antonio de Bergis oblatam anno 1517 transmigravit. » Sur la prébende cf. *Cartul. saint Bertin*, f° VIII dans COURMACEUL, *op. cit.*, p. 252.

21. *Gallia christ.* col. 964 LVIII.

22. *Ibid.* « Generis obscuritatem ingenii claritate ac morum praestantia compensavit » (il compensa l'obscurité de sa race par l'éclat de son esprit, par l'excellence de sa vertu).

23. Il faut écarter l'hypothèse d'une commande faite en 1518 à l'occasion du traité de Saint-Trond entre l'Empereur et l'évêque de Liège. Rien n'évoque ici un pareil événement.

24. *Arch. com. Douai, Comptes du Domaine*. CC. f° 55, dépenses de 1516 : « Vins présentés au Sgr de Lallaing et à l'abbé de Saint-Amand venus pour voir la fête de l'Ane le 1^{er} janvier ». Les relations entre les deux villes étaient courantes. L'abbaye de Saint-Amand possédait des fiefs tout près de Douai et, dans cette ville même, comme les abbayes de Flines, Anchin et Marchiennes, un refuge. Il subsista, rue Morel, jusqu'au XVIII^e siècle.



FIG. 1. — Château de Chareil-Cintrat, tour nord-ouest 1^{er} étage, dessus de cheminée : Amour de Vénus et d'Adonis. Relevé à l'aquarelle de peinture murale (par A. Regnault, 1956). Phot. Hurault.

LE CHATEAU DE CHAREIL-CINTRAT EN BOURBONNAIS ET SON DÉCOR DE PEINTURES

PAR MARC THIBOUT

ON sait qu'au XII^e siècle la terre de Chareil faisait partie des possessions du duc de Bourbon, mais la première date qui la concerne remonte seulement à la moitié du XIII^e siècle : Jean de Bourgogne, époux d'Agnès de Bourbon, l'acheta à Renaud de Forez en 1265¹.

Le château actuel semble avoir été construit au XIV^e siècle.

C'était primitivement un grand corps de bâtiment flanqué de quatre tours selon la formule employée pour les châteaux de plaine. Les tours nord-ouest et sud-ouest seules subsistent.

Au cours du ^{xvi}^e siècle cette demeure toute féodale fut transformée au goût du jour et rajeunie. On perça dans les tours et dans les murailles des fenêtres à meneaux, on remplaça les créneaux par des toitures ornées de lucarnes; de vastes communs furent aménagés autour de la cour, de grandes cheminées prirent place dans les différentes pièces, enfin un escalier monumental à l'italienne fut implanté au centre même du château avec paliers intermédiaires et retour des volées à angle droit pour monter d'un étage à l'autre, un pilastre cannelé surmonté d'un superbe chapiteau composite soutenant les retombées de la voûte en berceau de chaque étage.

Bien qu'aucun texte formel ne permette de l'affirmer, on sait que tous ces travaux de confort et d'embellissement furent exécutés par les soins de Claude Morin, contrôleur ordinaire des guerres, propriétaire et seigneur de Chareil, dans le 3^e quart du ^{xvi}^e siècle. Ce personnage est cité, en effet, comme témoin, avec son titre de seigneur de Chareil, au bas du contrat de mariage de Marguerite de Vigenère et de Nicolas de Villeneuve le 4 avril 1552 et il était mort avant le 27 mai 1577, car sa femme dans un acte de baptême est alors désignée comme « veuve de noble Claude Morin, escuyer, seigneur de Chareil et contrôleur des guerres »². Ces deux dates donnent donc la certitude que le château de Chareil appartenait à Morin en



FIG. 2. — Château de Chareil-Cintrat, tour sud-ouest, dessus de cheminée : Vénus et Mars
Relevé à l'aquarelle de peintures murale (par A. Regnault, 1956). Phot. Hurault.



FIG. 3. — Château de Chareil-Cintrat, tour sud-ouest, dessus de porte : Scène d'intérieur.
Relevé à l'aquarelle de peinture murale (par A. Regnault, 1956). Phot. Hurault.

1552 et que celui-ci était décédé en 1577. Or la date de 1557 figure sur le linteau d'une porte Renaissance du château, preuve quasi évidente que tous les travaux d'aménagement de cette époque ont été entrepris du vivant de Morin et par lui.

Mais Claude Morin ne se soucia pas seulement de modifier l'architecture de sa demeure, il fit également décorer l'intérieur et passa commande de grands ensembles de peintures qui se répartissent en trois groupes principaux : les peintures de la voûte en berceau rampant de l'escalier, celles des dessus de portes et de cheminées du premier étage, celles enfin du plafond de la tour sud-ouest au même étage.

On est immédiatement frappé, à la vue des peintures de la voûte de l'escalier (fig. 6), par la ressemblance qui existe entre ces peintures et le recueil des modèles d'Androuët du Cerceau; et si l'on pousse la curiosité jusqu'à les comparer avec les *Grandes* ou les *Petites Arabesques*, on s'aperçoit qu'elles sont la copie presque servile de plusieurs planches des *Petites Arabesques*, et plus précisément des planches 4, 15, 24 et 27, à cela près que trois compositions sur quatre sont inversées par rapport à leur modèle.

Nous ne ferons pas une description détaillée des figures symboliques ou purement décoratives de ces peintures, nous bornant seulement à en donner une reproduction à côté d'une planche d'Androuët du Cerceau (fig. 10).



FIG. 4 — Château de Chareil-Cintrat, tour nord-ouest, 1^{er} étage dessus de porte : Myrrha changée en arbre, naissance d'Adonis.
Relevé à l'aquarelle de peinture murale (par A. Regnault, 1956). Phot. Hurault.



FIG. 5. — Château de Chareil-Cintrat, grande salle nord, 1^{er} étage, dessus de cheminée : Mort d'Adonis
Relevé à l'aquarelle de peinture murale, (par A. Regnault, 1956). Phot. Hurault.

A la planche 15 des *Petites Arabesques* correspond la peinture de la première volée de l'escalier et à la planche 4 la peinture de la deuxième volée menant au premier étage; à la planche 24 celle de la première volée conduisant au second étage; enfin à la planche 27 celle de la deuxième volée donnant accès à ce même étage.

Signalons encore que les dieux de l'Olympe étaient représentés sur les murs de chaque palier, ainsi que le prouvent les restes d'inscriptions latines dont certaines sont encore lisibles; sur le palier du premier étage, au sud, la phrase *quae Soror et conjux Jovis est omnino superba est* fait sans équivoque allusion à Junon, et sur le palier intermédiaire entre le premier et le second étage, également au sud, les mots *quid prodest Saturn... pater* — le cas n'a pas été respecté — *deglutere natos* prouvent que le personnage de Saturne surmontait cette inscription.

Les *Petites Arabesques* de du Cerceau, rappelons-le, ont été publiées en 1550 et les peintures de l'escalier du château de Chareil ne doivent pas être très postérieures. Si on se souvient d'autre part de la date de 1557 gravée sur une des portes, on est alors à même de pouvoir préciser à quelques années près la réalisation des peintures.

On a répété que les artistes dans la deuxième moitié du xvi^e siècle s'inspirèrent souvent des recueils d'Androuët du Cerceau. Le cas ne semble pas si fréquent en ce qui concerne la peinture murale et en dehors du bel ensemble du château de Chareil on ne peut citer beaucoup d'autres exemples.

Nous rappellerons seulement le somptueux décor de la tour sud-ouest du château de Septème dans l'Isère daté de 1560 et réalisé sur l'ordre d'Anne de Saint-Chamont, veuve du comte de Grignan³.

Le deuxième groupe de peintures, placées au-dessus des portes et des cheminées des salles du premier étage, nous montre les amours de Vénus, d'abord avec Mars ensuite et surtout avec Adonis.

Une seule scène évoque les amours de Vénus et de Mars; elle est située au-dessus de la cheminée de la salle de la tour sud-ouest. Vénus, dévoilée, est



FIG. 6. — Château de Chareil-Cintrat, voûte de l'escalier. Phot. Sigros.



FIG. 7. — Château de Chareil-Cintrat, 1^{er} étage, plafond de la tour sud-ouest. Phot. Sigros.

nonchalamment étendue tandis que Cupidon ayant déposé son arc et son carquois semble dormir; Mars, nu mais casqué, sa cuirasse sur le sol à ses côtés, fait pendant à Vénus et équilibre la composition (fig. 2).

La porte d'entrée de la même pièce est surmontée d'une peinture divisée en deux tableaux. A droite, sept jeunes femmes nues font leur toilette dans une vaste salle carrelée; les unes, entourées de bassines et d'aiguières, assises sur des tabourets, se lavent les pieds, les autres achèvent de se déshabiller ou se coiffent (fig. 3). A gauche de la composition, la scène d'intérieur prend un tout autre aspect : deux personnages sont couchés côte à côte dans un lit et autour d'eux s'empressent trois servantes, sur une table on aperçoit les reliefs d'un repas, deux paires de sabots ont été abandonnées le long du lit. Ces deux scènes ne semblent pas permettre de donner une explication plausible touchant de près ou de loin à l'histoire des amours de Vénus. Ne serait-ce pas plutôt une simple évocation du culte témoigné à la déesse⁴?

Par contre les trois derniers sujets, relativement bien conservés, illustrent de façon charmante les amours de Vénus avec Adonis; c'est d'abord au-dessus de la porte dans la tour nord-ouest, la naissance d'Adonis : la mythologie nous rapporte et les *Métamorphoses* d'Ovide s'en font l'écho, que Myrrha était tombée amoureuse

de son propre père Cinyre et que, son inceste consommé, épouvantée de la gravité de sa faute, elle supplia les dieux de la changer en arbre. Sa prière fut exaucée, mais comme elle portait en elle le fruit de son péché, l'arbre s'entrouvrit et mit plus tard au monde un ravissant enfant, Adonis, recueilli par Lucine entourée des Dryades (fig. 4).

Si l'on s'en rapporte aux *Métamorphoses* d'Ovide on s'aperçoit que l'épisode suivant surmontant la cheminée de la même pièce de la tour nord-ouest évoque les amours agrestes de Vénus et d'Adonis (fig. 1). L'artiste a même suivi de très près le texte du poète et la citation intégrale de ce texte peut remplacer la description qu'on donnerait de la peinture. « Vénus s'attache aux pas d'Adonis », a écrit Ovide. « Elle erre sur les monts, dans les forêts, à travers les rochers couverts de buissons, un genou nu et la robe retroussée comme Diane. Elle excite les chiens et poursuit les animaux dont la capture n'expose point au danger... mais elle n'a garde d'attaquer le sanglier redoutable. Adonis lui en demande la cause : Je vais te la faire connaître, répond-elle, et tu seras étonné du prodigieux châtiment infligé à une ancienne faute; mais la fatigue pour moi si nouvelle a épuisé mes forces. Voici un peuplier dont l'ombre agréable invite au repos; le gazon nous servira de siège. J'aurai du plaisir à m'asseoir à tes côtés, et elle s'assied. En même temps elle presse la mousse et son amant; sa tête se penche sur le sein d'Adonis, puis elle commence un récit qu'elle interrompt souvent de baisers... » Et après : « Fuis les sauvages hôtes des bois qui loin d'éviter les chasseurs présentent au combat un front menaçant, crains de trouver dans ton courage ton malheur et le mien ». (*Métamorphoses*, livre X - 8.)

Adonis va passer outre aux conseils de la déesse et poursuivra un sanglier.

Nous en arrivons alors au dernier épisode que le peintre a représenté au dessus de la cheminée de la grande salle au nord. Mars, métamorphosé en sanglier, par dépit d'avoir été trompé et pour exercer sa vengeance contre Vénus « plonge ses défenses dans l'aine d'Adonis et le renverse expirant sur le sable ». La déesse, accompagnée de Cupidon, assiste impuis-

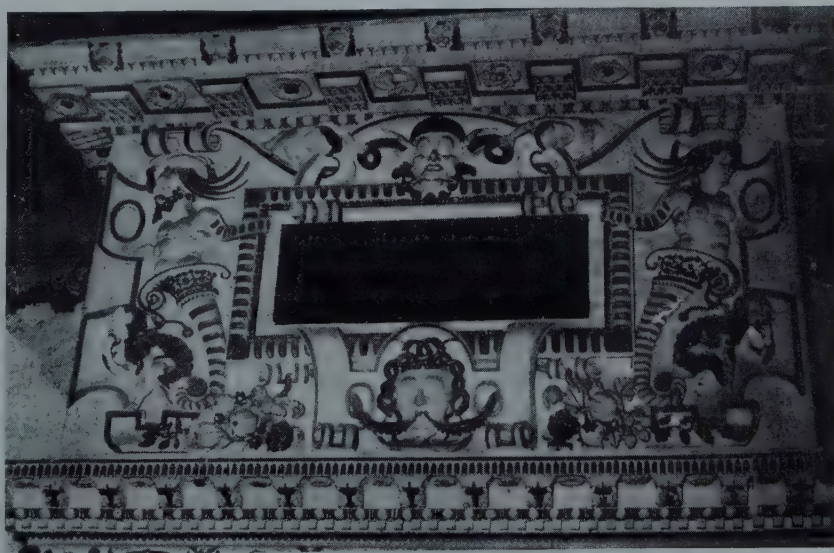


FIG. 8. — Château de Careil-Cintrat, hotte de la cheminée monumentale, 1^{er} étage, salle sud. Phot. Sigros.

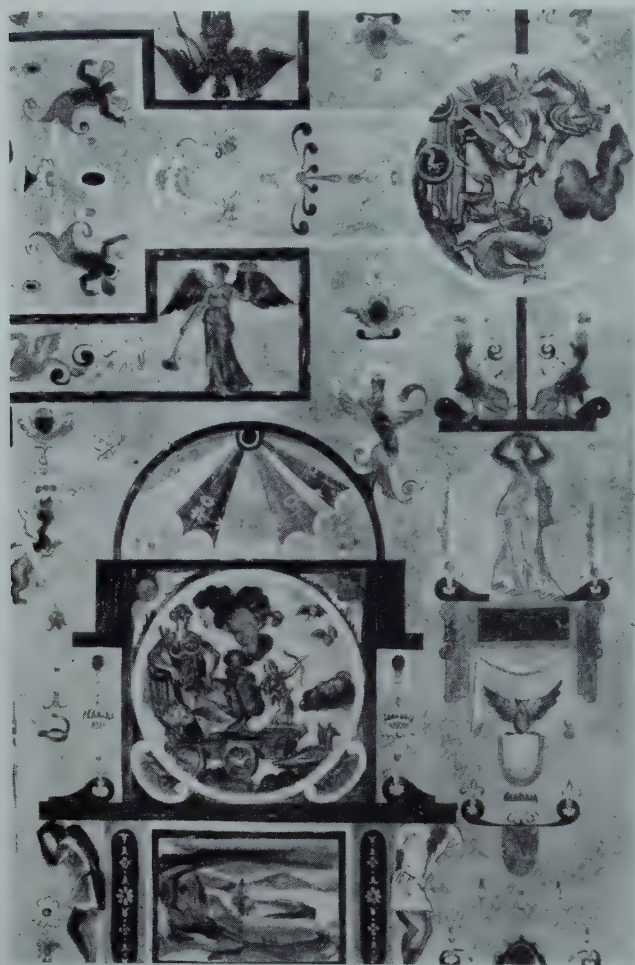


FIG. 9. — Château de Chareil-Cintrat, tour sud-ouest,
1^{er} étage, plafond. Relevé à l'aquarelle
de peinture murale (par A. Regnault, 1956). Phot. Hurault.

sante à la mort d'Adonis pendant que le sanglier s'enfuit au loin dans la campagne (fig. 5).

Toutes ces peintures riches en couleurs sont d'un style aimable et avenant qui rappelle de très près celui de l'Ecole de Fontainebleau; le corps d'Adonis mourant en est peut-être l'exemple le plus frappant : l'allongement des jambes, des cuisses, du cou lui donne un canon très gracieux mais qui s'éloigne de la véritable anatomie humaine.

Abordons maintenant l'étude du troisième groupe de peintures, c'est-à-dire la décoration du plafond de la salle du premier étage de la tour sud-ouest (fig. 7).

Sur un fond semé de motifs inspirés encore d'Androuët du Cerceau se détachent sept médaillons dans lesquels s'inscrivent sept chars conduits à travers le ciel par les différents dieux qui personnifient les planètes. Tout cet ensemble fait preuve de connaissances mythologiques et astrologiques très remarquables et une corrélation parfaite existe entre les dieux, leurs attri-

buts, les planètes, leurs symboles, les signes du zodiaque et les mois. Apollon est tiré par des chevaux, Diane par des femmes, Mars par des loups, Mercure par des coqs, Jupiter par des paons, Vénus par des colombes, Saturne par des dragons.

Les signes du zodiaque correspondant à chaque planète sont figurés sur les roues des chars (fig. 9); ceux-ci se présentent de profil et de ce fait ne laissent voir que deux roues sur quatre, à l'exception des chars d'Apollon et de Diane qui sont d'un autre modèle et ne montrent qu'une seule de leurs deux roues. Ceci n'est pas le fait du hasard ou de la simple inspiration du peintre. Nous savons en effet que chaque planète possédait deux demeures correspondant à deux signes du zodiaque, l'une pour le jour l'autre pour la nuit, à l'exception du soleil et de la lune, sous les traits d'Apollon et de Diane, qui n'en avaient qu'une. La roue du char d'Apollon est ornée

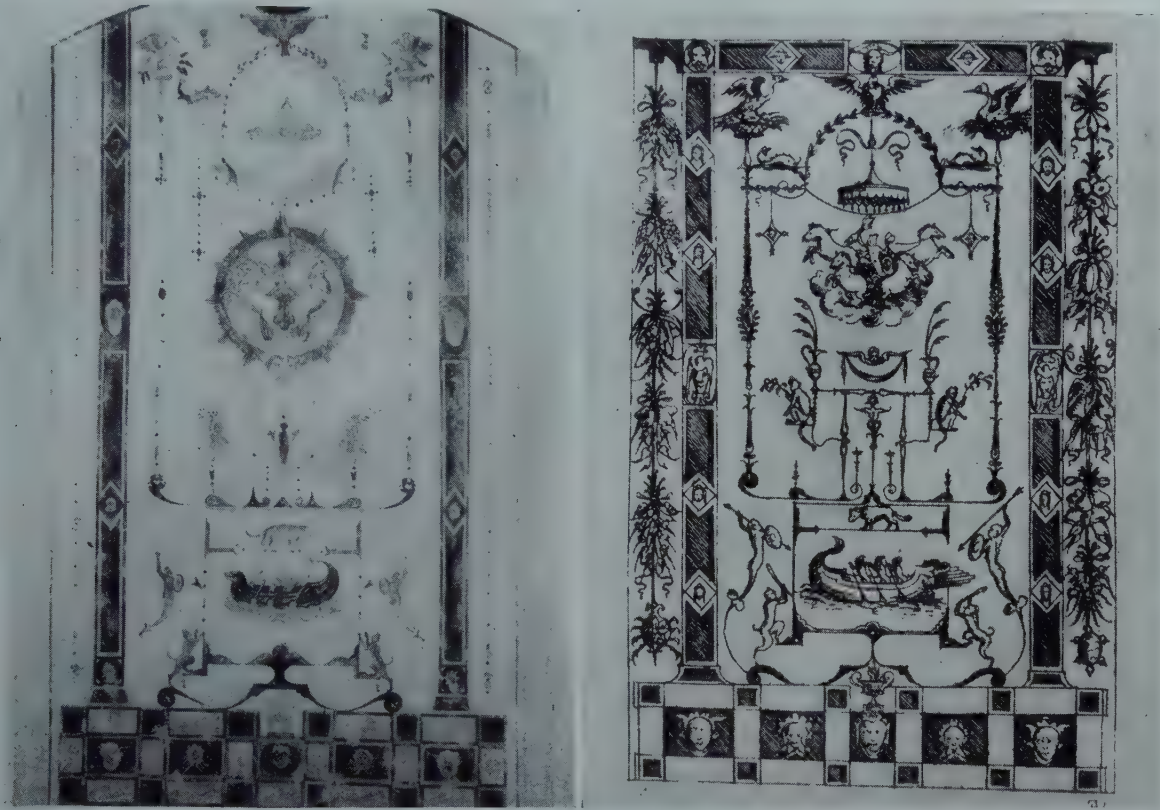


FIG. 10. — Château de Chareil-Cintrat, peinture de la 1^{re} volée de l'escalier menant au second étage
et planche 24 des Petites Arabesques

du Lion, celle du char de Diane du Cancer. Pour Mars c'est le Bélier et le Scorpion, pour Mercure les Gémeaux et la Vierge, pour Jupiter les Poissons et le Sagittaire, pour Vénus le Taureau et la Balance, pour Saturne le Verseau et le Capricorne⁵.

Notons enfin qu'aux médaillons qui entourent Mars, Vénus et Saturne sont accolés de petits paysages — allusion peut-être aux saisons?

Il est bien certain que toute cette science si savamment mise en œuvre au plafond du château de Chareil est une science d'emprunt et qu'il faut chercher ailleurs l'origine du thème. Sans entrer dans le détail nous en donnerons le développement dans ses grandes lignes. Emile Mâle pensait que la plus ancienne représentation des « chars des planètes » serait, vers le milieu du x^v^e siècle, la curieuse série des gravures italiennes attribuées généralement à Baccio Baldini⁶. Elle aurait été largement mise à profit, vers 1530, en Allemagne par Hans Sebald Beham⁷. Par ailleurs et pour prendre un exemple dans la sculpture, rappelons la décoration du temple des Malatesta à Rimini où figurent aussi les planètes personnifiées par les dieux de l'Olympe. Cette œuvre d'Augustino di Duccio serait à peu de chose près contemporaine des gravures attribuées à Baccio Baldini. Les fresques des appartements Borgia au Vatican possèdent également les chars des planètes

et bien que la représentation en soit fort libre par rapport aux gravures de Baldini, celles-ci, selon Emile Mâle, n'auraient pas été étrangères à leur conception. Enfin et surtout, il nous faut insister sur le plafond du Cambi à Pérouse exécuté vers 1500 et attribué à Pérugin. C'est là que le rapport est le plus frappant avec les peintures de Chareil. A Pérouse, en effet, comme à Chareil, les chars sont enfermés dans des médaillons. Certes le style est différent et on ne retrouve pas dans le château de Claude Morin l'élégance et la finesse que l'on peut admirer au plafond de Pérouse. L'artiste auquel Morin avait fait appel était français et bien que la mode lui ait imposé de sacrifier à l'italianisme, la sève de son pays natal transpire à travers ses peintures⁸. Pour conclure il ne paraît pas superflu de citer ces quelques lignes d'Emile Mâle : « La France adopte donc, comme le reste de l'Europe, les images astrologiques créées par l'Italie. Je ne les ai pas rencontrées dans notre art monumental mais je ne serais pas surpris qu'on les découvrit un jour sous le badigeon dans quelque église. Elles n'y seraient pas plus déplacées que dans les salles du Vatican; elles existent sur les parois des stalles de la chapelle de Gaillon qui sont à Saint-Denis ». Et l'on peut maintenant ajouter qu'elles existent aussi, non pas dans une église de France comme le supposait le grand érudit, mais au château de Chareil.

Après cette étude rapide on peut donc constater que les peintures de Chareil sont un jalon précieux pour la connaissance de l'art de la Renaissance en France : arabesques à la du Cerceau, amours des dieux, évocation mythologique et astrologique

des planètes, c'est là en marge de l'entourage royal tout un programme mis en œuvre et peut-être le plus bel ensemble qui ait été réalisé dans la province lointaine. Nous sommes à l'époque de la « Renaissance triomphante ». « Ce sentiment de sortir des profondes ténèbres médiévales ou gothiques pour renaître à l'insigne rayonnement du jour, voilà quelle paraît être l'impression dominante de la génération qui arrive à l'âge adulte et, partant, à la production, entre 1530 et 1550 » a écrit Gustave Cohen dans son beau livre sur Ronsard⁹.

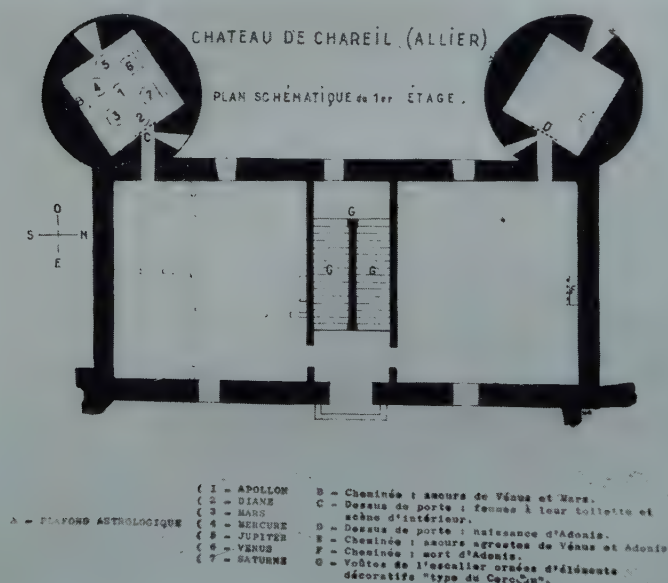


FIG. 11. — Château de Chareil-Cintrat, plan schématique du 1^{er} étage

La littérature, les arts font un écho vibrant aux goûts de l'époque et par là la décoration du château de Chareil est une page d'histoire. Elle manifeste même cette tendance, aujourd'hui plus difficile à admettre, à la fois de mœurs très libres et d'une foi religieuse qui demeure cependant vivace. Nous n'en donnerons pour preuve au château de Chareil, à côté de l'art profane où les nudités règnent en maître, que cette phrase inscrite sur la hotte de la cheminée monumentale du premier étage dans la salle sud : « *Non nobis Domine, non nobis nomini tuo da gloriam.* » (fig. 8).

M.T.

SUMMARY : *The château de Chareil-Cintrat in Bourbonnais and its painted decorations.*

The château de Chareil-Cintrat in Bourbonnais appears to have been built in the 14th century. Considerable transformations were made in the 3rd quarter of the 16th century by its owner Claude Morin, at that time "Comptroller of the Wars."

It was chiefly he who had the great interior paintings executed : those on the vault of the staircase, as well as those above the doors and fireplaces of the first floor, and lastly, those in the South-West tower on the same floor.

The paintings on the staircase vault are faithful copies of plates 4, 15, 24 and 27 of the *Little Arabesques* of Androuet du Cerceau, published in 1550. The second group of paintings evokes the love of Venus for Mars and Adonis. The third group portrays the chariots of the planets personified by the Olympian gods, a theme of Italian origin, borrowed from engravings which were long attributed to Baldini and taken up by Hans Sebald Behan, as well as from the Cambio ceiling at Perugia. The work is however that of a French artist, but we have hitherto been unable to find the prototype from which it is directly inspired.

The decorations painted in the château de Chareil are as a whole some of the finest existing in France at the Renaissance apart from those executed by painters working for the royal court.

NOTES

1. GRÉGOIRE, *Le Château de Chareil* dans *Bul. Soc. d'Emulation du Bourbonnais*, t. XV, 1907, p. 338.
2. *Op. cit.*, p. 340.
3. Voir André CHAGNY, *Une Ancienne Place forte du Dauphiné*, *Septème* 1940, p. 152.
4. La représentation de bains de femmes n'est pas un thème étranger à la Renaissance. On peut notamment citer la gravure de Jean Mignon d'après Luca Penni qui a travaillé à Fontainebleau de 1537 à 1540. (Voir Jean ADHÉMAR, *Inventaire du fonds français du Cabinet des estampes, graveurs du XVI^e siècle*, t. II, H. 23.
5. Guy de Tervarent donne au mot « char » dans son livre toutes les précisions sur la question, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, dictionnaire d'un langage perdu*, Genève t. I, 1958.
6. Emile MALE, *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, 1908, p. 320-323. On est plus réservé aujourd'hui sur l'attribution à Baldini.
7. Voir Guy DE Tervarent, *Astrological concepts in Renaissance Art* dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e série, vol. XXX, 1946, p. 233-248.
8. Malgré nos recherches il nous a été impossible de retrouver le prototype dont s'est directement inspiré le peintre de Chareil. Nous n'avons pas été plus heureux pour les scènes représentant les Amours de Vénus.
9. Gustave COHEN, *Ronsard, sa vie son œuvre*, Paris 1924, p. 4.

LES SUJETS MUSICAUX CHEZ VERMEER DE DELFT

PAR A. P. DE MIRIMONDE

*Je te soutiens, admirable justice,
De la lumière aux armes sans pitié!*

Paul VALÉRY.

LORSQU'UNE école de peinture formule son système, elle prend soin de s'opposer à ses prédécesseurs immédiats et de se chercher une caution dans le passé. Les romantiques, surtout ceux de la seconde génération, avaient abusé de l'anecdote. En conséquence, l'entourage de Manet et les impressionnistes avaient décidé d'exclure le sujet de la peinture. Or, c'était le temps où, après un long oubli, grâce aux recherches de Thoré-Burger, l'œuvre de Vermeer apparaissait toute parée du prestige de l'inédit. Aussitôt, les novateurs découvrirent un répondant chez le Maître de Delft. Comme eux, il avait le beau souci de la lumière et, de surcroît ses tableaux ne comportaient, semblait-il, ni action dramatique, ni intention psychologique. C'était miraculeux. En art, une haute réputation peut très bien se fonder sur un malentendu.

Depuis près d'un siècle, nombre d'auteurs ont répété avec conviction ce qui leur paraissait une évidence. Havard, qui avait continué les recherches de Thoré-Burger, écrivait : « beaucoup de personnages ne figurent là, en effet, que comme des taches heureuses. Ils ne commandent pas le reste, rien ne leur est subordonné... S'ils jouent un rôle dans cette mélodieuse symphonie, c'est par la tache qu'ils font, non par l'idée qu'ils expriment » ¹. En 1934, M. Louis Gillet, résumant les opinions communément reçues, déclarait en parlant des femmes qui animent les tableaux de Vermeer : « Comme visages, des traits quelconques ; comme anecdote le néant. Pas même le soupçon de littérature qu'on pourrait extraire d'un Terborch. L'auteur semble si peu intervenir pour expliquer ce qui se passe et ce qu'éprouvent ses modèles... On dirait que le peintre n'est pas là » ². Cet avis est encore partagé par certains auteurs ³.



FIG. 1. — TH. VAN BARUKÉN. — L'entremetteuse (réplique).
Amsterdam, Rijksmuseum. *Phot. du Musée.*

C'est, sans doute, un grand avantage que de ne rien dire. Les écrivains ont su profiter de ce silence et leur imagination s'est donné libre cours. Il y a eu toute une littérature pour interpréter, développer, commenter avec émotion, lyrisme et subtilité ce que Vermeer n'aurait pas exprimé. De belles pages ont été publiées et tout ceci serait fort bien si le point de départ était exact. Mais l'est-il vraiment?

Les tableaux relatifs à la musique occupent dans l'œuvre de Vermeer une place importante : douze⁴ peintures sur trente et une. Les titres habituels qui leur sont donnés comportent une imprécision qui n'exclut pas toujours l'erreur : la joueuse de guitare (c'est un luth), dame debout ou assise devant son épinette (c'est une virginal) ou la leçon de musique (il s'agit de bien autre chose). En fait, ceux qui ont choisi ces dénominations ne voyaient dans ces œuvres qu'une chambre, un instrument, un ou deux personnages, le tout servant seulement de prétexte à une étude de lumière et de couleurs. Dès lors, comment trouver un substantif pour désigner un sujet qui n'a pas de substance ?

Un tel état d'esprit aurait été surprenant au XVII^e siècle. La « peinture pure » n'était pas encore inventée. Les peintres et les amateurs connaissaient la musique : les tableaux qui la concernaient devaient donc avoir une signification précise et peut-être malicieuse. Les prédécesseurs de Vermeer avaient traité de tels sujets et c'est en partant de leurs œuvres qu'il est possible de deviner comment le Maître de Delft a compris ce genre et l'a rénové.

La critique contemporaine a montré que les précurseurs de Vermeer se trouvaient à Utrecht⁵. Les artistes de cette école ont adapté au goût hollandais les « parties de musique » de certains caravagesques italiens. Trois scènes constituent leur répertoire coutumier. Ils choisissent d'abord l'instant où, tout en plaisantant, les musiciens accordent leurs instruments. Tel est le cas pour « l'accord retrouvé » de Honthorst, deux beaux pendants du Musée du Louvre, séparés et oubliés pendant longtemps, et récemment étudiés⁶. Puis, vient le Concert lui-même, sujet du tableau de Honthorst au Louvre, parfois traité, lui aussi, sous forme de pendants, comme dans les deux charmants flûtistes de Terbrugghen au Musée de Cassel⁷. Enfin, lorsque le morceau est achevé, l'un des musiciens lève son verre en l'honneur de l'autre qui sourit en écoutant l'éloge facétieux dont il est l'objet. La scène est représentée par Terbrugghen dans deux pendants du Musée de Stockholm⁸ et par Honthorst dans deux autres pen-



FIG. 2. — VERMEER. — Femme accordant un luth (et non une guitare). New York, Metropolitan Museum.

dants du Musée de l'Ermitage⁹. Ces trois catégories de sujets peuvent d'ailleurs fort bien se combiner avec d'autres éléments — par exemple, avec le vieux thème de l'amour vénal. A la fin d'un petit concert, un invité se fera pressant auprès d'une soliste peu farouche et l'entremetteuse réclamera le prix de sa médiation comme dans le tableau de Théodore Van Baburen dont le Rijksmuseum d'Amsterdam possède une réplique¹⁰ (fig. 1).

Dans ces divers tableaux, les personnages apparaissent grandeur nature, vêtus à la mode de l'ancien théâtre de Bourgogne, comédiens autant que musiciens, mimant la scène pour amuser le spectateur. Cette bonne humeur un peu bruyante se traduit par un coloris clair et monté de ton. Le peintre, en général, ne fait pas mystère de ses intentions gaillardes et même égrillardes. Toutefois, Terbrugghen réussit parfois une évocation plus discrète, plus délicate, ayant même une valeur poétique, comme dans ses deux flûtistes de Cassel.

Lorsque Vermeer paraît, une profonde évolution s'est produite. En un tiers de



FIG. 3. — VERMEER. — Dame assise devant sa virginal.
Londres, National Gallery. Reproduced by courtesy of the Trustees,
The National Gallery, London.

siècle, le mode de vie s'est transformé, la sensibilité affinée. Delft en 1650 est bien différente d'Utrecht en 1620. Dans cette calme cité, adonnée à l'artisanat d'art, la vie se déroule, paisible, dans des demeures meublées avec goût, entretenues avec amour. Dans toute la Hollande, la société a acquis de la distinction. L'urbanité des manières impose plus de retenue dans les propos. Certes, on ne renonce pas aux sujets qui amusent. Les vieux thèmes subsistent, mais il faut les traiter avec tact, par allusions. La malice n'y perd rien et l'art y gagne beaucoup.

La peinture de genre reflète le changement survenu. Elle a toujours son fonds d'anecdotes galantes, mais qui seront contées désormais de façon narquoise

et discrète. Il faudra comprendre à demi-mot et même à beaucoup moins. Dès lors, il n'est plus nécessaire de transposer la scène dans le monde libre des comédiens : il sera possible de la présenter dans un milieu élégant, bien qu'un peu suspect. Terborch, Pieter de Hooch, Metsu en fournissent maints exemples. Comme le remarquait Thoré-Burger¹¹, un des procédés les plus commodes pour traduire le sens secret de la peinture est d'y inclure un autre tableau qui interprète les intentions de l'artiste. Parfois, c'est le portrait d'un homme de la génération de Mierevelt, tout de noir vêtu, qui jette un regard réprobateur sur le flirt dont il est le témoin. Le plus souvent, le tableau accroché au mur est une sorte d'écran sur lequel se projette la pensée du héros de la petite comédie. Une scène mythologique permettra, s'il le faut, d'ajouter un grain d'humour supplémentaire par une comparaison hyperbolique. Même ce joyeux drille de Steen use volontiers de ce procédé. Comme il ne s'enveloppe pas de mystère, il fournit des exemples démonstratifs. Thoré-Burger l'avait bien senti quand il citait le joli panneau qui se trouve au Mauritshuis, à La Haye : la visite du médecin¹². Une jeune malade est couchée dans un lit à baldaquin. La pauvre enfant est bien dolente et observe d'un air boudeur le cher docteur, un barbon fort perplexe, à qui la mère offre un verre de vin pour le réconforter. Quel peut bien être ce mal inconnu ? Sur le palier, deux petits chiens jouent avec galanterie. Au-dessus du lit apparaît un grand tableau : des centaures enlevant des nymphes... Heureuses nymphes ! Et voilà « à quoi rêvent les jeunes filles ». Au surplus ceci n'empêche nullement le tableau de Steen d'être d'un coloris séduisant et fort bien peint.

D'autre part, en un tiers de siècle, les instruments de musique ont eux aussi changé. En raison de leur doigté difficile, le luth puis les instruments de sa famille, théorbe



FIG. 4. — METSU. — Dame jouant de la virginal.
Coll. Dutuit, Musée du Petit Palais, Paris.

Phot. Bulloz.

et archiluth, commencent à être délaissés. Ils sont supplantés, peu à peu, par des instruments à clavier : le clavecin, dont la caisse a l'aspect d'une harpe couchée, la virginal, carrée ou rectangulaire, si chère aux Anglais, et l'épinette, qui était en forme de pentagone irrégulier, en général construite sans pieds et qui se posait sur une table. L'utilisation du clavecin et de la virginal avait pour effet de répandre l'usage de la basse de viole. Celle-ci avait la taille d'un violoncelle, mais une forme un peu différente. Surtout, elle comportait des éclisses beaucoup plus élevées par rapport à la caisse de résonance. Il en résultait une sonorité douce et voilée, peu timbrée, qui convenait à merveille pour accompagner la volubilité élégante du clavecin. Certains instruments à cordes, moins complexes que le luth, jouissaient d'une vogue croissante. La guitare, connue depuis longtemps en Espagne et en Italie, se répandait rapidement. Comme le luth, elle était alors montée, pour les basses, de cordes doubles qui sonnaient à l'unisson, d'où leur nom de « chœurs ». Le cistre était également fort à la mode. Sa caisse plate, semi-circulaire vers le bas, présentait la particularité d'être montée avec des éclisses dont la hauteur allait en décroissant depuis le manche jusqu'à l'extrémité du cordier. Enfin, la mandore, ancêtre de la mandoline, avait une caisse ovale et un manche trapu. Vermeer, bon observateur, a représenté avec soin les beaux instruments de musique dont les amateurs de son temps se servaient pour de petits ensembles.

Il va sans dire que les tableaux recelant des allusions musicales ont vivement intéressé les historiens du Maître de Delft. Thoré-Burger, très perspicace, avait écrit : « souvent, dans Vermeer, comme dans Steen, les accessoires et particulièrement les tableaux accrochés au mur sont très significatifs »¹³. Cet avis judicieux fut pendant longtemps négligé, aussi ne faut-il pas s'étonner que des interprétations singulières aient été proposées. M. Louis Gillet, par exemple, a cru percevoir dans ces peintures le regret que Vermeer aurait éprouvé de ne point traiter de grands sujets. Il affirmait que le genre « était pour lui le gagne-pain, mais nul doute que pour l'artiste ce ne fût une déchéance : souvent j'entends cette plainte d'un violoncelle qui attend, adossé à une chaise, dans plus d'un de ses tableaux, j'entends gémir l'instrument délaissé et plus d'une fois, dans l'ombre, au dessus de l'épinette, une esquisse de grand tableau, un Cupidon vainqueur ou un Moïse sauvé dit le deuil de la vocation abandonnée »¹⁴. La phrase est belle, seulement il ne s'agit pas du violoncelle interprète pathétique des émois romantiques, mais de la basse de viole, compagne familière de la virginal. Quant aux tableaux, leur rôle emblématique est méconnu. M. André Blum, qui a consacré un bon livre à Thoré-Burger et réédité l'étude de ce critique sur le Maître de Delft, déclare que Vermeer faisait de la peinture pure, qu'il se bornait à peindre le réel en l'embellissant et que les instruments de musique ne servent qu'à déterminer la répartition de la lumière¹⁵. Plus soucieux d'histoire, M. René Huyghe, dans son brillant essai sur la « poétique de Vermeer », avait relevé le triomphe remporté au XVII^e siècle par l'individualisme musical sur la polyphonie des siècles passés¹⁶. C'est exact, conforme aux études des musicologues, mais trop



FIG. 5. — VERMEER. — Dame debout devant sa virginal. Londres, National Gallery.
Reproduced by courtesy of the Trustees, The National Gallery, London.

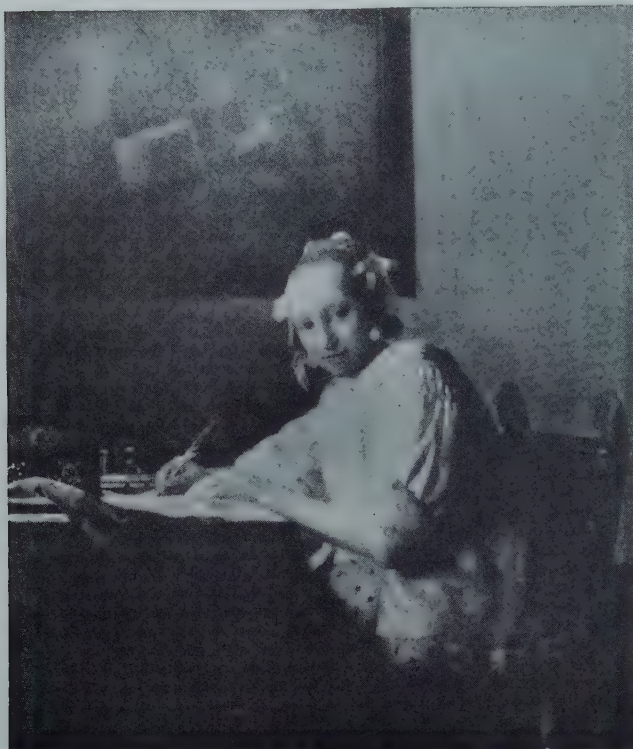


FIG. 6. — VERMEER. — La lettre, considérée ici
comme l'invitation à la partie de musique.
Collection de lady Oakes.

général pour expliquer vraiment chaque tableau. Dans deux livres soigneusement documentés, M. P. T. A. Swillens¹⁷ et M. L. Gowing¹⁸ ont procédé à de nombreuses investigations dans le sens suggéré par Thoré-Burger. Ils sont parvenus à des constatations d'un grand intérêt. Il convient de poursuivre ces recherches en rapprochant les œuvres de Vermeer de celles de l'école d'Utrecht et en précisant dans chaque cas la signification des instruments, tableaux, vitraux, objets ou bijoux. Il sera alors possible de pénétrer un peu mieux le sens de ce qui semblait si mystérieux.

En fait, les peintres de genre avaient vite compris les ressources que présentaient pour eux la musique de chambre. Un petit concert servait de prétexte à une réunion mondaine — ou galante. Pour accueillir le partenaire désiré, la musi-

cienne revêtait ses plus jolis atours. La beauté des instruments, la richesse des costumes, la grâce des attitudes, le rythme que la musique impose à l'ensemble des participants, tout concordait pour faire de ces sujets des thèmes picturaux privilégiés, permettant de subtiles combinaisons pour construire la composition et harmoniser le coloris. Les peintres du siècle d'or hollandais, comme leurs émules du XVIII^e siècle français, considéraient aussi que ces tableaux, situés au confluent de deux arts, offraient bien des possibilités d'expression psychologique. Puisque, désormais, il convenait de recourir à un langage allusif, la musique comportait d'extrêmes facilités. Ceux qui l'ont un peu pratiquée savent que rien n'évoque mieux un exécutant que son instrument familier. De plus, il y a des instruments qui, en raison de leurs affinités-sonores, s'appellent l'un l'autre — comme la virginal et la basse de viole. Leur dialogue permettait d'exprimer ce que le bon ton n'aurait pas autorisé à traduire en paroles ou en gestes. Aussi importe-t-il de rappeler les usages musicaux de l'époque et de définir avec précision les instruments, non pour faire étalage d'une vaine érudition, mais pour pénétrer les intentions du peintre. Ceux qui savaient toucher le clavecin ou jouer de la basse de viole les devinaient sans peine.

Mieux qu'aucun de ses contemporains, Vermeer a utilisé les ressources secrètes

des sujets musicaux. En ce qui concerne la composition de ses tableaux, leur coloris, la lumière qui y glisse, il y a eu tant d'excellents commentaires qu'il est superflu d'insister. Mais si précieuses que soient ces indications techniques, elles ne suffisent pas pour deviner l'énigme du Sphinx. Est-il possible de faire une nouvelle tentative en procédant à des analyses sacrilèges et en proposant des hypothèses impies?

*
**

Il faut s'y résigner : il y a des sujets chez Vermeer. Les personnages ont une vie secrète, éprouvent des sentiments et leurs meubles familiers ou leurs instruments de musique traduisent le mystère de leurs pensées. Comme à Utrecht, les scènes choisies se rattachent aux trois groupes déjà signalés. Seulement, en raison de sa technique et de sa sensibilité, le Maître de Delft préfère les personnages immobiles. Son art méditatif, ne tolère pas, sauf au début, le mouvement qui agitait les joyeuses commères et les gais compagnons de ses prédécesseurs. Aussi ne choisit-il pas la préparation bruyante du concert, mais le moment où la musicienne attend son partenaire.

Dans le tableau du Metropolitan Museum de New York (fig. 2), Vermeer a peint une luthiste accordant son instrument — et non point une guitariste, comme on l'a souvent écrit. Le cheviller, monté à angle droit sur le manche, ne laisse aucun doute sur ce point. En raison du grand nombre de cordes, accorder un luth était difficile : il fallait longtemps pour y parvenir. Ici, sur la table, les cahiers de musique sont encore fermés. La femme n'exécute pas un morceau : sa main gauche tourne une cheville et sa main droite fait résonner une corde. Elle écoute la note émise, mais elle regarde aussi avec insistance la fenêtre. Elle guette le passage d'un visiteur. En effet, dans l'ombre de la table, couchée sur le sol apparaît la basse de viole qui accompagnera le luth : celui qui la fera frémir viendra-t-il enfin? Toute l'attitude



FIG. 1. — VERMEER. — La lettre d'amour, considérée ici comme la lettre de rupture. Amsterdam, Rijksmuseum. Phot. du Musée.

de la femme, qui n'est plus tout-à-fait jeune, reflète une tension inquiète.

Toutefois, à partir de 1650, le luth est de moins en moins employé. La virginalle le remplace et supprime l'obligation de réaliser un accord préalable. Seulement, comme de nos jours une pianiste repasse certains passages avant l'exécution d'une sonate pour piano et violon, il était bon alors de s'assouplir les doigts et de parfaire quelques traits difficiles en attendant son partenaire. C'est précisément le sujet du tableau de la National Gallery de Londres : dame assise à sa virginalle (fig. 3) — et non à son clavecin ou à son épinette comme il est indiqué d'ordinaire. Au premier



FIG. 3 — VERMEER. — La guitariste.
Collection de lord Iveagh. Londres.
Coll. part. Copyright reserved.

plan, debout, est posée la basse de viole avec son archet passé entre ses six cordes : c'est, en effet, seulement après 1675 que Sainte-Colombe en ajoutera une septième⁹. Cette fois encore, un duo se prépare, mais le sentiment en est différent. La femme, en grande toilette, vient de se détourner de sa musique et pose sur le visiteur un regard insistant et réticent. Comme celui que Reynolds prêterait à Nelly O'Brien sera doux et rêveur en comparaison ! Les tableaux inclus dans la peinture livrent le secret de cette attente. Sur le couvercle de la virginalle, un grand paysage évoque le charme futur d'une promenade champêtre. Bien plus, la grande toile accrochée au mur n'est autre que l'entremetteuse de Théodore Van Baburen — une scène de séduction par la musique. Le sens du tableau n'en devient que trop

clair. M. Huizinga avait, semble-t-il, discerné avec sagacité le milieu auquel appartenait cette jeune personne quand il écrivait : « en vérité, ce ne sont pas des femmes de patriciens, de bourgeois ou de marchands, ces êtres en jacquettes jaunes, bleues ou vertes, qui se parent de perles ou qui jouent d'un instrument de musique. Elles semblent appartenir à un demi-monde inconnu, à peine déclaré »²⁰. On retrouve chez Terborch ou Pieter de Hooch ces femmes trop élégantes, trop bien parées, trop richement vêtues et meublées pour que leur vertu soit indubitable. C'est tout un monde de galanterie élégante et à demi-secrète, le monde des lointaines ancêtres de la baronne d'Ange. Pour mieux percevoir le caractère de la femme que Vermeer a

peinte, il suffit de la comparer à celle qui a été représentée par Metsu (fig. 4). Cette fois, il s'agit d'une digne bourgeoise, sérieuse dans son expression comme dans sa mise et fort absorbée par le morceau qu'elle exécute ²¹.

La perle elle-même, qui a inspiré aux commentateurs de Vermeer des pages charmantes, a peut-être un sens, elle aussi. Née de la mer, ainsi que Vénus, elle lui était consacrée — comme le corail l'était à Jupiter. Talisman de beauté, elle passait pour avoir la vertu de donner de la force et de la persuasion aux regards, d'éloigner les rides, de prolonger la beauté jusqu'à l'ultime vieillesse ²². Les héroïnes de Vermeer s'attachent curieusement à cette parure onéreuse. Elles portent des perles d'une qualité rare et d'une taille exceptionnelle — de vrais parangons, des perles vierges. Or, pour une fois, dans la peseuse de perles, Vermeer s'est fait moraliste. Derrière la jolie femme, il a placé un grand tableau dont la signification est pleine de menaces : un jugement dernier. Qui sait si ces colliers d'un si bel orient ne seront pas d'un poids bien lourd dans la balance de l'Archange ?

Dès lors, l'autre toile de la National Gallery, la dame debout à sa virginalité (fig. 5), présente un sens assez transparent. Ce tableau, très proche du précédent comporte quelques différences notables. La femme est plus âgée. Ce n'est pas une débutante, comme le prouve l'assurance de son regard. Cette fois, le visiteur, ne sera pas un musicien : aucun instrument ne l'annonce. La dame trompe son impatience en laissant ses doigts errer sur le clavier, sans trop se soucier de ce qu'elle joue. Au mur, un Eros vainqueur brandit une lettre, allusion à celle que la musicienne a reçu. A ce sujet, M. Lucas a écrit : « Je crois que je hais positivement ce Cupidon sur le mur. On sent que Vermeer a dû le peindre ce Cupidon pour faire plaisir au mari du modèle. Laisse à lui-même il eût peint une carte ²³. » Certes, il a y eu des époux dont les fantaisies étaient surprenantes, mais d'ordinaire, ils se méfiaient des lettres portées par l'Amour — ce n'étaient pas nécessairement les leurs. Parfois, il a été suggéré d'attribuer cet Eros à César Van Everdigen. Ce n'est pas impossible, mais nous inclinons à penser que l'origine de ce tableau, nettement emblématique, doit être cherchée ailleurs. Ainsi qu'il a été souvent signalé, ce



FIG. 9. — HONTHORST. — La guitariste.
Paris, Musée du Louvre.
Phot. Agraci.

Cupidon figure dans deux autres compositions de Vermeer : *Le duo interrompu*, à New York, et *La dormeuse*, également à New York. Dans ce dernier cas, il y a même un attribut qui ne figure pas dans les autres œuvres : un masque posé à terre. Cette indication constitue un indice très précieux. En effet, en 1608, Otto Vaenius avait publié un petit volume de gravures, commentées par des vers médiocres : *Les emblèmes de l'Amour*²⁴. Le livre eut du succès. Diffusé dans les ateliers, il fut souvent utilisé par les peintres. Bien qu'au temps de Vermeer l'ouvrage ait été déjà ancien, il serait peu vraisemblable que le Maître de Delft ne l'ait pas connu. Son Eros paraît bien s'apparenter à ceux de Vaenius. Bien mieux, le masque figure parmi les accessoires choisis par le Maître de Rubens : il fournit peut-être l'explication du sujet énigmatique que dissimule cette dormeuse et qui a tant intrigué les commentateurs de Vermeer²⁵. Au surplus, dérivés ou non du livre de Vaenius, les Amours jouant un rôle explicatif dans les tableaux sont fréquents au temps de Vermeer. Steen en a fait souvent usage. A titre d'exemple, il convient de citer une autre visite de médecin, également au Mauritshuis. Le docteur tâte en vain le poulx d'une jeune malade ; sur le manteau de la cheminée une statuette de l'Amour révèle la cause véritable du mal²⁶.

Vermeer a même choisi, une fois, un moment antérieur à l'attente du concert : celui de l'invitation à la partie de musique. Tel est le sujet de la jeune femme écrivant une lettre de la collection lady Oakes (fig. 6). Assise à sa table, elle médite sur la manière de tourner une phrase. Une peinture pendue au mur révèle sa pensée : on y voit une basse de viole²⁷, reconnaissable à la hauteur de ses éclisses — allusion transparente au duo auquel songe la dame et dont elle attend l'accord parfait.

La « lettre d'amour »



FIG. 10. — VERMEER. — La femme à la flûte.
Washington, National Gallery.

Photograph by courtesy of the National Gallery
of Art, Washington, D.C.

du Rijksmuseum d'Amsterdam forme un piquant contraste avec le tableau précédent (fig. 7). Une dame — qui n'est plus très jeune — est assise dans une chambre où l'on fait le ménage. Cette maîtresse de maison dédaigne étrangement les tâches monotones de la vie quotidienne. Déjà parée de ses perles, elle tient son cistre et prépare l'accompagnement impromptu qu'elle devra exécuter un peu plus tard. En effet, au premier plan, sur une chaise, un cahier de musique est ouvert. A cette époque, souvent dans les petits concerts, seul le chant était noté, les instrumentistes improvisant leur partie. Un chanteur était donc attendu, mais voici une bien fâcheuse nouvelle. La servante narquoise tend une lettre à la dame intriguée — et même courroucée. Derrière elle, sur le haut du mur, à demi caché par la tapisserie drapée en portière, on aperçoit un paysage où, fâcheux présage, un promeneur s'éloigne... Audessous, apparaît un voilier malmené par une mer agitée et sur laquelle monte une nuée d'orage... Ce symbole, très explicite était d'utilisation courante à l'époque. Metsu s'en est aussi servi pour fournir un commentaire à la remise d'une lettre : la servante découvre une marine dont les flots tumultueux sont l'image de l'inconstance²⁸. Enfin, dans la peinture de Vermeer, il n'est pas jusqu'au désordre de la pièce et à la présence de certains attributs ménagers qui ne puissent prêter à des interprétations malicieuses.

Ainsi, sur ce thème ancien, quelque peu banal, des « apprêts du concert », Vermeer a brodé des variations nouvelles, ingénieuses et ironiques. Il a su découvrir dans ce sujet de belles occasions d'études psychologiques. Il a décrit les variétés de l'attente, qui, tour à tour, se nuance d'inquiétude, d'assurance, de rêverie ou de dépit. L'attitude des personnages, leur physionomie, les rapports entre leurs sentiments et la musique tout est noté avec finesse, exprimé avec discrétion. De telles qualités devaient être appréciées en un temps où les têtes d'expression étaient un exercice qui avait passionné même de très grands maîtres.

*
**

Vermeer a peint également des tableaux concernant l'exécution de petits concerts. Deux d'entre eux posent d'ailleurs des problèmes difficiles à résoudre.

Tel est d'abord le cas de la jeune fille jouant de la guitare (fig. 8) qui appartient à Lord Iveagh, à Londres. Pour l'époque, la mise en page est un peu anormale et il ne serait pas impossible que la toile ait été coupée à gauche. D'autre part, la jeune fille regarde avec attention vers la gauche, comme si elle suivait des yeux les gestes d'un autre instrumentiste. Il paraît vraisemblable qu'il s'agit d'un pendant dépareillé. Contrairement à ce que croyait Thoré-Burger²⁹, cette guitariste ne chante pas, elle sourit : sans doute à son partenaire se livrait-il à quelque facétie ou tenait-il quelque propos plaisant. Joue-t-elle vraiment de son instrument ? Elle pourrait bien se borner, pour l'instant, à donner la note à un musicien en train de s'accorder. Sur ce point, la comparaison avec le guitariste de Honthorst dans « l'accord retrouvé » est assez probante (fig. 9). Il y a loin, il est vrai, de la familiarité de Honthorst à la distinction



FIG. 11. — VERMEER. — Le petit concert.
 Boston, Gardner Museum. Reproduced by courtesy
 of the Gardner Museum, Boston.

de Vermeer, mais les deux attitudes sont analogues. Seule la découverte, maintenant improbable, du pendant permettrait de préciser le geste de la guitariste et le motif de son enjouement. Si l'hypothèse ainsi formulée était exacte, la grande similitude de conception avec le prototype d'Utrecht, inciterait à classer ce tableau dans le groupe précédent et assez tôt dans l'œuvre de Vermeer.

La femme à la flûte — il s'agit, semble-t-il, non d'une double flûte mais d'un flageolet double — de la National Gallery de Washington, propose des énigmes encore plus difficiles (fig. 10). C'est incontestablement, une toile mutilée et peut-être n'est-ce qu'un fragment assez réduit : il devait y avoir d'autres musiciens, le flageolet, en raison de sa sonorité aigre n'étant pas d'une

audition agréable. Le concert était-il interrompu ? Ou bien la musicienne reprenait-elle souffle pendant que ses camarades continuaient leur partie ? La femme s'accoude-t-elle sur une table, ou, ce qui paraît plus exact, sur le rebord d'une tribune de musiciens ? Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de répondre à ces questions.

Le « petit concert » du Gardner Museum de Boston est, au contraire intact et il devient possible de déterminer le sens précis de cette œuvre ravissante (fig. 11). Au centre, un élégant cavalier est assis et se présente de dos. Il a gardé son riche baudrier et son épée est pendue à son côté. Il joue du luth. À gauche, une jeune fille semble fort absorbée par sa partie de clavecin. À droite, une femme nettement plus âgée — la mère ou le chaperon ? — tient un feuillet et chante. Elle bat la mesure pour que les deux jeunes instrumentistes s'accordent — dans leurs sentiments comme dans leur musique. M. Lawrence Gowing a noté avec finesse le rapprochement ironique de ces petits musiciens, si sages, si innocents en apparence, avec l'entremetteuse de Baburen pendue au mur³⁰. Ces femmes si distinguées, si bien vêtues portent aussi de bien belles perles, en boucles d'oreilles et en collier. Au-dessus de la chanteuse, l'entremetteuse de Baburen précise sans pitié le rôle que cette dame remplit d'une manière tellement musicale. Derrière la jeune claveciniste, un sombre paysage ruys-

daelien, avec son ciel menaçant, annonce de futurs orages. Enfin, sur le sol repose une basse de viole et, sur le tapis de table, un cistre. Indices inquiétants ! Beau jeune homme, fais vibrer ton luth avec amour, jouis bien du moment, mais surtout ne te retourne pas, ne regarde pas derrière toi. Quand tu seras parti, un autre viendra et sous son archet la basse de viole frémira avec passion — à moins que sous les doigts d'un troisième le cistre ne commence à tressaillir. Et la dame reprendra sa place accoutumée, près du tableau de Baburen, elle chantera une romance et elle battra à nouveau la mesure pour que règne une harmonie parfaite... Ici, Vermeer manie l'art des allusions avec une ironie supérieure.

Un autre petit concert, tout aussi galant, l'est d'une manière plus apparente :



FIG. 12. -- VERMEER. — Le duo interrompu. New York, Frick Collection.

c'est le duo interrompu de la collection Frick à New York (fig. 12). Au mur est pendu l'Eros vainqueur, déjà signalé à propos de la dame debout à sa virginal. Les intentions de la scène sont ainsi révélées. L'homme est un de ces personnages dont des parents prudents se méfieraient à juste titre : c'est le séducteur qui offre un verre de vin à la jeune fille dans le tableau du Musée de Brunswick. Ici, il s'est levé. Il a posé son cistre sur la table. Le pichet de vin, annonciateur de la fin du concert, a déjà été apporté. Le musicien se penche vers la jeune fille pour mieux lui expliquer la partition — et sans doute aussi ses sentiments, car il est tout prêt à l'entourer de ses bras. Un peu inquiète, la chanteuse tourne la tête pour voir si personne ne les épie. Grâce à cette interruption, Vermeer retrouve les personnages immobiles qui conviennent si bien à son art.



FIG. 13. — VERMEER. — L'entremetteuse.
Musée de Dresde. *Deutsche Fotothek Dresden.*

*
**

Les tableaux qui forment le dernier groupe concernent la fin du concert. Tous comportent évidemment comme accessoire obligé le pichet de vin indispensable pour les libations terminales. Ces œuvres sont d'ailleurs, manifestement, de dates très différentes.

La première de ces peintures est la célèbre entremetteuse du Musée de Dresde (fig. 13). Ici, Vermeer s'est inspiré d'une manière directe de l'école d'Utrecht : personnages du même milieu, même mise en page avec un premier plan très dense, même sujet, traité sans faire aucun mystère des intentions.

La scène se passe dans une tribune de musiciens. Le morceau de musique est achevé. La chanteuse tient une coupe qui vient d'être remplie. Le joueur de cistre (tel semble être l'instrument dont on n'aperçoit que le cheviller), lève son verre en l'honneur de sa partenaire. Une vieille femme, très intéressée, vient d'introduire un jeune cavalier qui a déjà apprécié les crûs de l'établissement, comme l'atteste la forte pente de son chapeau. Il manifeste son admiration à la chanteuse d'une façon que

la belle paraît apprécier à son juste prix — et sa main gauche s'empresse de profiter de ce que donne sa main droite. Œuvre de jeunesse, déjà d'un beau métier, ce tableau se borne à combiner selon des méthodes éprouvées le thème de la fin du concert et celui de l'entremetteuse.

Au contraire, dans le tableau de Berlin (fig. 14), Vermeer montre qu'il s'est émancipé des procédés d'Utrecht. L'interprétation du sujet, neuve et habile permet des allusions qui traduisent une psychologie secrète et même ténébreuse. Le concert est achevé et le stade de la musique dépassé. Les cahiers de la partition sont relégués sur un coin de la table et le cistre est posé sur le coussin d'une chaise. C'est le même instrument que dans le duo de New York, aisé à reconnaître grâce aux bandes de marquetterie qui ornent son dos. Un homme, coiffé d'un grand chapeau



FIG. 14. — VERMEER. — Gentilhomme et dame buvant du vin, considéré ici comme :
Après le concert. Musée de Berlin.

qui fait ombre sur son visage, drapé dans un vaste manteau qui le dissimule, s'apprête à partir. Mais auparavant il fait boire la petite chanteuse qui a enfoui son visage dans un verre qu'elle vide jusqu'à la dernière goutte. La fenêtre, entrouverte met en pleine lumière un vitrail emblématique — le même que celui qui figure dans le tableau du musée de Brunswick, consacré lui aussi à une scène de séduction. Ici encore, il ne semble pas que le blason soit tiré de la réalité³¹ : bien plutôt il doit servir de symbole. La figure qui porte ces armes énigmatiques pose un autre problème : c'est une femme, en robe rouge, couleur de feu, et en corsage bleu. Elle tient de sa main gauche un long serpent enroulé plusieurs fois sur lui-même. Ici, Vermeer s'inspire manifestement d'emblèmes anciens, fort à la mode au Moyen Age et au xvi^e siècle, mais dont l'usage se perdait au xvii^e siècle. Peut-être a-t-il choisi précisément un vitrail pour indiquer qu'il s'agissait d'un symbole déjà archaïque.

Cet idéogramme est devenu difficile à déchiffrer. Tout d'abord, la femme placée derrière le blason paraît bien être la dangereuse dialectique. Elle était habituellement représentée tenant dans sa main gauche un serpent enroulé en spirales redoutables, analogues aux méandres de l'argumentation qui enserre l'adversaire : « *in lovea quippe serpens gyris in manibus involutus* » écrivait Martianus Capella³². Ne faut-il pas supposer que des raisonnements trop habiles ont permis de capter la confiance de ces deux jeunes filles ? L'hypothèse semble confirmée par le fait que l'écu, en raison de sa forme ovale, serait celui des dames ou des demoiselles. M. Hofstede de Groot en a donné une description assez précise³³. Pour l'interpréter, quelques conjectures peuvent être hasardées. Il paraît s'agir d'un blason composé, comme en cas d'alliance. En dextre, se trouveraient les symboles



FIG. 15. — VERMEER. — La fin du concert ou Gentilhomme et dame devant d'épinette, considéré ici comme : Avant la séparation. Buckingham Palace. Copyright reserved.

caractérisant l'homme, qui porte d'argent et d'or à quinze billettes de sable. Or, les billettes signifiaient argent : vidées ou percées, elles indiquaient l'impécuniosité. La maison du Plessis d'Argentré, qui possédait des armes parlantes, portait de gueules à dix billettes d'or. D'autre part, à cette époque encore, les couleurs avaient aussi un sens en langage d'amour : le jaune (or) voulait dire contentement, le noir (sable) : fermeté, l'incarnat : douleur, l'orangé : désespoir, le rouge : vengeance. Quant à la femme, en senestre, elle porte aussi en plus d'un quartier d'or (contentement), en fasce un listel décoré d'oiseaux de gueules (?) orientés à senestre, ce qui est rare et pourrait faire allusion à une liaison illégitime. L'identité de ces volatiles est malaisée à déterminer. En raison de la forme massive du corps et de la longueur relative du cou, s'agirait-il d'oies — animaux parfois héraldiques, puisque la maison d'Angeard portait d'azur à trois jars d'argent et qu'au nord d'Amsterdam, des oies figuraient dans quelques blasons ? Si ces suppositions étaient admises, ce blason serait d'un humour savoureux. Ce ne sont encore que des hypothèses aventurées : mais c'est dans cette voie qu'il convient de chercher pour deviner la pensée de Vermeer.

Si le tableau de Berlin marque le début d'une liaison — sans doute dangereuse — celui de Buckingham Palace (fig. 15) laisse pressentir une rupture. Ce n'est pas une leçon de musique, comme il est parfois indiqué, mais un sujet moins fréquent, plus profond. Sur le riche tapis de table, le pichet de vin atteste que le petit concert est fini. Le joueur de basse de viole s'est levé. Il a posé son instrument au sol, près de la chaise sur laquelle il était assis. Il a pris sa canne, mais il tarde à partir, comme si la fin de ce duo comportait une autre signification. L'homme n'est plus jeune : l'âge marque déjà ses traits. Sa physionomie est empreinte de gravité. Il ne peut détacher ses yeux de la femme qui, debout, exécute un dernier motif sur sa virginal³⁴ — peut-être pour se donner une contenance. Derrière l'homme pour traduire ses sentiments, un tableau représente une Charité romaine, hyperbole malicieuse soulignant combien ce personnage est prisonnier de l'affection qui le fait vivre³⁵. La femme ne le regarde pas et ce n'est pas une peinture qui va exprimer sa pensée : ce serait trop clair. Elle est vue de dos et une fois encore Vermeer excelle à suggérer de la sorte le mystère de la scène. Toutefois, le visage de la musicienne apparaît dans une glace — reflet et non réalité — et cette image est plus impénétrable qu'une allégorie, physionomie fermée qui veut ne rien livrer des sentiments éprouvés. Sur la virginal, une inscription tire la morale du sujet « *musica letitiae comes, medicina dolorum* »³⁶, commentaire tendre et ironique, résumant le passé et l'avenir de ce couple, devise qui pourrait servir à la fois d'épigraphe et de conclusion aux tableaux que Vermeer a consacrés à la musique.

**

Lorsqu'il traite d'un sujet musical, Vermeer innove surtout par le sens qu'il donne à l'anecdote. Dans ses tableaux, chaque accessoire a une signification : il n'y

a ni double emploi, ni objet inutile. Grâce à une mise en scène subtile, le thème traité devient à la fois riche d'allusions et distingué d'allure. Point d'humour facile, mais une ironie secrète qui vise les caractères des personnages. Le Maître de Delft apparaît comme un artiste d'une intelligence exceptionnelle. Rien ne le fait mieux ressortir que la comparaison de son célèbre « *Atelier* » (fig. 16) avec une belle peinture de Metsu (fig. 17), presque inédite³⁷. L'« *Atelier* » ne se rattache au cycle musical que par la trompette que tient la jeune Renommée, instrument d'un modèle courant à l'époque. Vermeer et Metsu ont représenté deux sujets analogues : le peintre en train d'exécuter une Allégorie — la Renommée dans un cas, la Musique dans l'autre. Les deux artistes s'amuse de la gaucherie de leur modèle et utilisent des éléments semblables. Metsu applique les procédés de son époque. Il s'ingénie à faire sourire en opposant la noblesse de l'allégorie au désordre de l'atelier — désordre fort bien organisé pour s'intégrer dans la composition. Selon les principes normaux, le modèle est au premier plan, en pleine lumière, et le peintre de trois-quarts, au fond, dans la pénombre. Vermeer adopte des solutions contraires. Toute familiarité est bannie : il situe la scène dans une chambre élégante, tenue avec soin. Il éclaire le fond, intervertit les places des personnages et se présente de dos. Très simplifiés, les accessoires sont eux aussi

disposés en sens opposé : le rideau passe de droite à gauche, le gros livre est présenté par la tranche et non par le plat, enfin, le masque, en sens inverse, s'éclaire du menton vers le front. Metsu a réalisé un joli tableau selon les normes de son temps, Vermeer a conçu un chef-d'œuvre insolite.



FIG. 16. — VERMEER. — L'atelier. Collection Czernin
(Allégorie de la Renommée).

Si les constatations faites et les hypothèses ainsi formulées étaient admises, il en résulterait diverses conséquences pour la solution de plusieurs problèmes toujours en suspens. La chronologie des œuvres pourrait s'en trouver modifiée, si l'on admet que plus Vermeer progresse dans son art, plus il s'écarte de l'école d'Utrecht. Les tableaux les plus proches de Honthorst, de Terbrugghen et de Th.

Van Baburen seraient les plus anciens. D'autre part, en raison du sens secret — assez peu honorable — des scènes représentées, il paraît peu vraisemblable que Vermeer ait choisi sa femme ou ses filles comme modèles, ainsi qu'il a été souvent suggéré.

Toutefois, l'élément le plus nouveau fourni par ces analyses concerne la personnalité même de Vermeer, « un peintre à jamais inconnu » disait Proust. Les sujets traités avec prédilection par un Maître révèlent certaines tendances profondes de son caractère. La technique qui sert à les traduire prend alors à son tour une signification nouvelle, car, à cette époque, il y avait accord entre l'esprit qui concevait et la main qui exécutait. Mieux comprendre conduit à mieux apprécier et, par suite, à aimer avec plus de discernement.

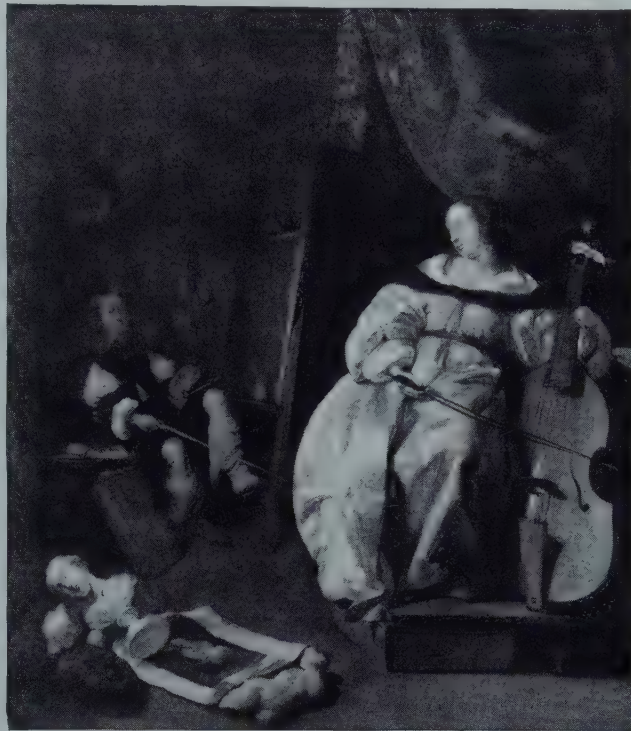


FIG. 17. — METSU. — Le peintre et son modèle.
(Allégorie de la Musique).
Collection privée.

Vermeer appartient à la troisième génération du siècle d'or — la dernière. Beaucoup de choses étaient déjà dites. Les turbulences et les truculences d'Utrecht et de Harlem sont alors dépassées et le Maître de Delft le comprend vite après « l'entremetteuse » de Dresde. D'autre part, le public s'intéresse moins désormais aux émois bibliques, aux méditations sur la destinée de l'homme. C'est « le monde » qu'il convient d'étudier — sujet plus restreint, mais d'un charme délicat. Sous la politesse des manières et la maîtrise de soi, un psychologue sait découvrir le sentiment véritable et un artiste habile le fera percevoir. Bien plus, il y a, en marge, une autre société, encore plus luxueuse, où la rouerie porte le masque de l'innocence et l'intérêt celui de l'indifférence : elle offre maintes occasions de sourire entre initiés.

Telle était la situation dans cette Hollande où l'art commençait à vieillir. De plus, comme tous les génies venus tard, Vermeer n'avait plus les mêmes facultés que ses grands prédécesseurs. Trois qualités éminentes caractérisent en effet, les Maîtres : le pouvoir de création, le discernement qui conduit à faire un choix parmi les éléments possibles, le métier qui confère la beauté de l'expression à la pensée. Chez Vermeer la puissance de conception est limitée, mais elle est guidée par un critique d'un goût exquis et servie par un exécutant prestigieux. L'univers conçu par

Vermeer est assez étroit, la force y est remplacée par le raffinement, le sentiment par la galanterie, la gaité par l'ironie. Mieux vaut ne point trop rêver à la pureté des héroïnes de ces petites scènes, ce n'est sans doute qu'un beau songe. Un homme du XVIII^e siècle, mieux placé que nous pour en juger par analogie, s'en serait diverti. *Così fan tutte!* Mais, précisément, Mozart n'a-t-il pas écrit une musique délicieuse sur ce sujet?

Chez Vermeer la technique a transfiguré les apparences. Elle brille d'un tel éclat qu'elle a ébloui ceux qui l'ont contemplée. Le réel a été caché par la lumière. Il existe pourtant derrière cette clarté dont les nappes paisibles baignent la beauté des choses familières et enveloppent l'extérieur charmant des personnages. Seulement, par un maléfice semblable à celui qui devait frapper Dorian Gray, les pensées les plus secrètes se peignent sur des tableaux où il est possible de les lire. Ce monde ostensible si loyal d'aspect, se double parfois d'un univers où les projets sont ténébreux et les sentiments trompeurs, où les hommes apparaissent tour à tour inquiets et inquiétants. La lumière « aux armes sans pitié » détaille tout avec sa limpide indifférence.

D'une telle étude Vermeer sort transformé, mais non point diminué. Ce n'est plus le technicien pur, ni le rêveur poétique. Il apparaît comme un ironiste³⁸, sans grande illusion sur le monde moral, mais qui sait jouir du monde visible et excelle à le traduire en langage de lumière et de couleur. Grâce à cette forme parfaite et à cette clarté froide, il préfigure certains hommes du XVIII^e siècle — Laclos plus que Marivaux — mais avec une qualité incomparable. Certaines affinités cachées apparaissent également entre son œuvre et celle de Marcel Proust. Parfois même, son esprit ne semble pas tellement éloigné de celui de Bergotte. Qui l'eût cru?

A.P. M.

SUMMARY : *Musical subjects in Vermeer of Delft's work.*

It was for a long time believed by art critics that Vermeer's pictures were devoid of subject, and were merely admirable studies of light and colour. It was precisely for this reason that the Impressionists chose to base themselves on the Master of Delft's work. Nevertheless, from the very beginning Thoré-Burger had drawn attention to the significance of certain objects, especially the colours, that appeared in Vermeer's work. As a result of studies devoted to Vermeer's precursors in the Utrecht school, and certain recent works devoted to this enigmatic painter, it has become possible to resume this research. The pictures with a musical subject may be classified into three categories : before, during and after the little concert. They afford a discreet opportunity for expressing the feelings of the characters portrayed, such as the beginning or end of a flirtation. These various scenes take place in an elegant, closed demi-monde. Vermeer's personality thus appears under a new aspect : he seems to have been an ironist whose delight was to portray flirtatious episodes with that apparent indifference that already foretokens certain 18th century French authors.

NOTES

1. Henry HAVARD. — *Van der Meer de Delft*, p. 20.
2. *La Peinture en Europe au XVII^e siècle*, p. 278 — Gustave VANZYPE, au contraire, décelait chez Vermeer « l'équilibre entre l'homme et les choses », percevait le rayonnement de la « vie intérieure » et de la « volupté chaste » et ajoutait : « Les figures féminines sont pleines de fraîcheur, sont auréolées d'une pureté dont tout l'art hollandais de ce temps est dépourvu », ce qui paraît bien surprenant si l'on tient compte des indices fournis par les tableaux. Cf. VANZYPE, *Jan Vermeer de Delft* (1921), p. 50 à 55.
3. Jean LEYMARIE. — *La Peinture hollandaise* (1956), p. 184.
4. Treize tableaux, si l'on décide d'inclure dans les sujets musicaux « l'atelier du peintre » de la collection Czernin. Cf. Ch. de TOLNAY, *Gazette des Beaux-Arts* (1953), I. p. 265 et suivantes.
5. Hermann VOSS. — *Vermeer van Delft und die Utrechter Schule. Monatshefte für Kunstwissenschaft*, (1912), p. 79 à 83 — Benedict NICOLSON — Hendrik Terbrugghen, (1958).
6. Cf. *Revue des Arts* : « l'accord retrouvé » de Gerrit van Honthorst, (1960), p. 109 à 116.
7. Benedict NICOLSON, *op. cit.*, planches 20 et 21, catal. nos A 14 et A 15, p. 54 et 55.
8. Benedict NICOLSON. — *Op. cit.*, planches 68 et 69, catal. nos A 62 et A 63, p. 93 et 94.
9. *Catal. de 1895*, t. II, nos 750 et 751, p. 147 et 148 et *Revue des Arts*, 1960, n° 6.
10. L'original, qui se trouvait dans une collection anglaise, appartient maintenant au Musée de Boston. Il semble que ce soit lui que Vermeer ait reproduit dans ses tableaux. Cf. Lawrence GOWING, *Vermeer* p. 123 et 126, note 83.
11. *Gazette des Beaux-Arts*, (1866), II. p. 460.
12. *Catalogue de 1935*, n° 168, p. 326 et 327.
13. *Gazette des Beaux-Arts*, (1866), II. p. 460.
14. *Op. cit.*, p. 267 et 277.
15. *Vermeer et Thoré-Burger*, p. 60 et 64.
16. *La Poétique de Vermeer*, p. 106-107 et Note 14, p. 119.
17. P.T.A. SWILLENS. — *Johannès Vermeer*, Utrecht-Brussels. (1950).
18. L. GOWING. — *Vermeer*, Londres, 1952.
19. La basse de viole dont joue Apollon dans *L'Éducation de Marie de Médicis*, celle dont se sert Polymnie dans *Les Muses* de Lesueur ont également six cordes. Toutefois, en Italie, dès la première moitié du XVII^e siècle, une septième corde était parfois usitée, comme le prouve la *Sainte Cécile* du Dominiquin au Louvre.
- Pieter de Hooch a aussi utilisé la basse de viole pour symboliser un musicien absent. Au mur, un tableau représentant le bon Samaritain montre le rôle sentimental qui sera dévolu au virtuose attendu pour panser la blessure causée par son retard.
20. M. A. MALRAUX a judicieusement cité ce texte. Cf. *Vermeer*, La Pléiade, (1952), p. 91.
21. Ce tableau, gravé par Boisot, a fait partie au XVIII^e siècle de la collection Choiseul et au XIX^e de la collection Dutuit. Il est maintenant au Petit Palais, à Paris. Cf. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Metsu* par Hofstede DE GROOT, n° 161, p. 301.
22. Cf. Paul CHEYROUSE, (Paris 1910). — *La Perle, l'Or et les Pierres précieuses*, p. 203. Le corail talisman du marin, passait pour écarter la foudre et préserver de la tempête. Bylert et Morelse avaient déjà utilisé, dans leurs tableaux, les perles comme instruments et symboles de tentations coupables.
23. Cf. A. MALRAUX. — *Op. cit.*, p. 84.
24. *Amorum emblemata figuris aeneis incisa studio Othonis Vaeni*. Antverpiae, (1608). L'analogie de cet Eros est particulièrement marquée avec la figure de l'Amour présentée sous le titre *Une Seule*, p. 2 et 3, expliquée par le poème suivant :
*Le nombre d'un convient à Cupidon qui foule
 Tous autres sous son pied, car il ne permet pas,
 Que plus que d'une Dame un amant face cas :
 Le ruisseau départi bien tost au sec s'escoule.*
- O. Vaenius a présenté l'Amour dans la même pose, mais de profil, le bras gauche levé et tenant de sa main un panneau avec le chiffre I couronné, le bras droit baissé et appuyé sur son arc. La coiffure et le visage sont aussi très semblables à ceux du Cupidon de Vermeer.
25. O. Vaenius représente un Amour prêt à mettre son masque et ajoute, en face, le commentaire suivant sous le titre *Il se faut feindre* :
*Je ne te veux tromper, ma Dame, n'ayes crainte,
 Encore que masqué, je suis loyal et rond,
 Pour courir nos amours, je déguise mon front,
 Et pour les rendre feurs de l'envieuse atteinte.*
- Faut-il comprendre, dans le tableau de Vermeer, que l'Amour — ou son représentant — ayant imprudemment laissé tomber son masque à terre, a été espéré en vain et que, lasse d'attendre le visiteur, la femme s'est endormie près du pichet de vin et de la coupe de fruits, restés inutiles? *Op. cit.*, p. 220 et 221.
26. *Catalogue de 1935* n° 167 p. 325 et 326. De même, dans la spirituelle « leçon de virginal » de la Wallace collection, Steen a représenté, au-dessus de la jeune fille maussade qui subit les conseils d'un vieux maître grincheux, un tableau dont le rideau à demi-tiré laisse apparaître un amour près d'une femme endormie. *Catalogue de 1930*, p. 180, n° 154.
27. M. ISARLO propose d'attribuer ce tableau à Baschenis ou à Bettera. Cf. *Les Indépendants dans la peinture ancienne* p. 174. Nombre de peintres hollandais ont aussi fait figurer des basses de violes dans leurs œuvres : tous les visiteurs du Louvre connaissent la nature morte aux instruments de musique de Pieter Claez. M. Kjell Boström a aussi signalé un tableau de Cornelis van der Meulen analogue à celui qui apparaît dans l'œuvre de Vermeer, mais il représente une viole de bras et non une basse de viole, cf. Oud HOLLAND, 1951, p. 118 et 119. Il se peut également qu'il ne s'agisse ici que d'un emblème : cette hypothèse paraît même être la plus raisonnable.

28. Cf. la reproduction de ce tableau publiée dans le livre établi sous la direction de M. A. MALRAUX, p. 110 (*Collection de lady Otto Beit*). Otto Vaenius a fait aussi usage de cette tourmente dans ses *emblèmes de l'Amour*. (Cf. *op. cit.*, p. 108 et 109) pour illustrer les vers suivants :

*Inutile est la nef, qui par la mer pourmeine,
Sans jamais mouiller ancre au havre désiré,
Inutile est au cœur le trait d'amour tiré,
Qui sans donner au blanc toujours le tient en peine.*

29. André BLUM. — *Op. cit.*, p. 172.

30. Lawrence GOWING. — *Op. cit.*, p. 52.

31. M. P. T. A. Swillens indique que les recherches pour identifier ce blason ont échoué. Cf. *op. cit.*, p. 77.

32. *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, liv. IV, p. 328. Edition Teubner, (1952), p. 152. Cf. aussi le précieux ouvrage de M. Guy DE Tervarent. *Attributs et Symboles dans l'art profane, dictionnaire d'un langage perdu*, (Genève 1959), t. II, p. 344-345. La Dialectique tient aussi parfois deux serpents qui s'affrontent ou encore pose la main sur un nœud de vipères comme dans le bas-relief qui orne la tombe de Sixte IV à Saint-Pierre de Rome.

33. *Catalogue raisonné* de l'œuvre de Vermeer n° 37, p. 598 et 599. La signification des couleurs est tirée d'une note manuscrite figurant dans l'exemplaire de l'*Album Amicorum* d'Otto Vaenius au Cabinet des estampes de Paris.

34. M. B. Nicolson a signalé qu'il existait, au Musée du Conservatoire de Bruxelles, un instrument analogue, daté de 1620, signé Andreas Ruckers, et présentant le même décor d'hippocampes. Cf. *Lady at the virginals* (Gallery books n° 12), p. 4 et planche 15. M. P. T. A. Swillens a reproduit une autre virginale, avec ce même décor d'hippocampes et une inscription relative à la musique, et qui se trouvait au Rijksmuseum d'Amsterdam. Cf. *op. cit.*, planche 55 a.

Cette frise d'hippocampes apparaît aussi sur une virginale d'Andreas Ruckers le Vieux, datée de 1611, qui appartient au Musée des Vieilles Boucheries d'Anvers et est actuellement déposée à la Maison de Rubens. *Catalogue V. Muziekinstrumenten*. N° 32, p. 18 et 19, planche IV, Blom, *Grove's dictionary of music and musicians*. (1954), t. VII p. 307. Ce même décor se trouve également sur un clavecin du Musée des Vieilles Boucheries d'Anvers, signé d'Andreas Ruckers. Cf. *Catal.* n° 34, p. 19 et 20. Blom, *op. cit.*, t. VII p. 321-322.

La fréquence de ce décor ne saurait surprendre : en effet, pour imiter la marqueterie, en usage en Italie, mais très coûteuse, les facteurs d'Anvers faisaient imprimer un papier, qui une fois collée sur l'instrument, imitait assez bien le travail du marqueteur. Contrairement à une opinion répandue, ce papier décoré n'était pas imprimé par Plantin, mais sans doute par une fabrique d'images ou de cartes ainsi que nous l'a

aimablement précisé M. H. Vervliet. Cf. E. CLOSSON. « L'ornementation au papier imprimé des clavecins anversois ». *Revue belge d'archéologie*, 2, (1932), pp. 105 à 112 et la reproduction p. 108.

Dans le petit concert de Miéris, gravé par C. H. van Meurs, la virginale porte le nom du facteur : « F. Cosseth, fecit Antwerpen ». Ces instruments étaient donc souvent exportés d'Anvers en Hollande. La gravure de C. H. van Meurs est commentée par un quatrain d'un français quelque peu barbare :

*Quiconque de son sort veut être satisfait,
En fuyant les ennuis de tout ce qui déplaît,
Qu'il retourne chez soi et s'applique aux beaux-arts :*

La musique est chez moi la plus charmante part.

Ce poème, si l'on peut le nommer ainsi, fait ressortir par contraste la qualité de la devise choisie par Vermeer, laquelle semble d'ailleurs avoir été employée à diverses reprises à cette époque. On la trouve, en effet, sur le couvercle d'un clavecin, au milieu d'un semis de fleurs, d'oiseaux et d'insectes, au Musée Gruuthuuse de Bruges.

35. Ce tableau est plus proche de l'exemplaire de *La Charité romaine* de Stomer qui est au Musée de Budapest, sous une attribution inexacte à Honthorst (*catal.* 1391, n° 344), que du tableau de ce même peintre au Musée du Prado signalé par M. A. GOWING, *op. cit.*, p. 123.

36. D'autres peintres ont aussi utilisé les inscriptions des virginales, par exemple Metsu, dans deux tableaux, dont l'un est à la National Gallery de Londres. La même devise y apparaît : *In te Domine speravi, non confundar in aeternum* et au-dessous : *O muis... Dominum*. Cf. Hofstede DE GROOT, *Catalogue raisonné* de l'œuvre de Metsu, n°s 155 et 150, p. 298 et 300. Cette inscription a un caractère religieux qui disparaît chez Vermeer. Cf. R. HUYGHE, *op. cit.*, p. 106.

D'autres inscriptions rappelaient des principes moraux. Cf. *Catal.* du Musée des Vieilles Boucheries d'Anvers, V, n°s 33 et 34, p. 19 et aussi la liste des devises les plus habituelles signalées par E. CLOSSON, *op. cit.*, p. 108 et 109. »

37. Hofstede DE GROOT n'avait retrouvé que les références aux anciennes collections du XVII^e siècle : cf. *Catalogue raisonné of Works of the most eminent painters of the seventeenth century*, (1907), t. I, n°s 226 et 228, p. 328. Rudolph LEFKE : *Galerie Eduard Weber*. Hambourg, Feb. 20-22 1912. Pl. 83 n° 299. Collections : Ewout van Disbroek, (vente La Haye, (9 juin 1745), n° 84 : 140 florins); van Nipsen, (vente La Haye, (12 septembre 1768), n° 25 : 42 florins); Eduard Weber, Kleinberger, Koppel (Berlin) et Mrs. Klotz (New York). Toile : h. 16 inches, l. 14, (0,48 x 0,42).

38. « Il a des côtés d'observateur assez étranges » notait déjà FROMENTIN, peut-être plus clairvoyant qu'on ne l'a supposé. Cf. *Les Maîtres d'autrefois*, (édition de 1941), p. 118.



FIG. 1.—MANET.—On the Beach at Boulogne. Private collection (G. Wildenstein, n° 166).
Phot. Durand-Ruel.

MANET:

« SUR LA PLAGE DE BOULOGNE⁽¹⁾ »

BY ALAIN DE LEIRIS

“THESE five canvases narrating the port of Boulogne were painted from a window of the Folkestone Hotel. But a sixth one demanded that Manet transport his easel within the path of the winds from the sea, where the curious would immediately surround him”².

The “sixth” painting to which A. Tabarant is referring in this statement is the small oblong canvas which is the subject of this study (fig. 1). The author’s image, showing Manet installing his easel precariously on the beach, in the wind, and surrounded by a crowd of curious onlookers, must be modified in the face of related evidence: the preparatory sketches³ which the artist made on the spot and which suggest that the painting was composed in the studio and not on the typical Impressionist’s battleground: *sur le motif* and *en plein air*. But, are we in need to assert once more Manet’s originality and independence within the historical evolu-



FIG. 2.—MANET.—Departure of the Folkestone Boat. Coll. C. S. Tyson., Philadelphia (G. W. 163).
Phot. Arch. Photographiques.

tion of Impressionism? It would seem not. But it is, and will be for an indeterminate period of time, the function of the historian to define, with increasing precision, what Manet's contributions to and role in Impressionism have been. To this end a consideration of the genesis and form of this small and highly original seascape by Manet can contribute clarifying evidence. Manet's relation to Impressionism is a complex one. Manet can be said to have come *to* Impressionism because of natural affinities existing between his own technical search and that of Monet and his circle. It is also true to say that Manet went *through* Impressionism and that his art was invigorated thereby without submitting to Impressionism's philosophical tenets⁴. Through Impressionism, Manet's art of the late 1870's emerged with a more profound originality, with a language adapted to increasingly direct and synthetic form of expression.

The years 1869 to 1874 mark approximately the Impressionist stage or phase

of the painter's evolution. This period opens with our seascape, *Sur la plage de Boulogne*, and closes with the paintings done at Argenteuil. I list here the events of these years which strengthened Manet's orientation : two major stays at the sea-shore in Normandy—in 1869 at Boulogne, and in 1873 at Berk; the break in Manet's activity as a painter during the siege in 1870; the subsequent brief stay of the artist with his family at Arcachon, during which, breaking with his studio habits of Paris, Manet painted port scenes, seascapes, landscapes and interiors, which are characterized by a new intimacy of feeling and directness in the interpretation of visual data; a trip to Holland in 1873, with the consequent experience of the Dutch sky and horizons and renewed appreciation of the technique of Frans Hals; and finally, in 1874, the many days spent on the banks of the Seine, at Gennevilliers, or at nearby Argenteuil. Such were the external circumstances which played a part in Manet's development of a personal form of Impressionism—one which marked clearly the work of this period without radically altering the more permanent character of his style.

Sur la plage de Boulogne (fig. 1), painted in 1869 (G. W. 166), represents a significant early step in this development. The unusual character of its composition and of the interpretation of the theme has been noticed. Manet presents, against the horizontal stretches of sand, sea and sky, a composite assemblage of disparate elements with a minimum of overlaps. He emphasizes contrasts of color, shape, light value, and strongly characterizes individual figures, groups or objects at the expense of their unity within the scene as a whole. The relative scale of figures such as the over-large man holding an umbrella, appears somewhat awkwardly adjusted. These qualities of the composition—randomness, dispersion, and disparity—appear almost wilful. Whenever mentioned in the Manet bibliography, they have been repeatedly ascribed to Manet's



FIG. 3.—MANET.—Three Women, sketchbook Moreau-Nélaton. Louvre Cabinet des dessins. Phot. de l'auteur.



FIG. 4.—MANET.—Young Boy, sketchbook Moreau-Nélaton.
Louvre, Cabinet des dessins.
Phot. de l'auteur.

a precedent for the formal structure of our painting. However, I believe, and shall attempt to show, that *Sur la plage de Boulogne* reveals instead Manet's attempt to free himself from pictorial sources, and to discover a compositional solution answering directly the demands of a very precise and personal form of visual experience. I shall then conclude that the painting's apparent casual order stems from Manet's refusal to compromise with the uniqueness of this experience.

It might be agreed at the outset that the obvious dispersion of the elements is

lack of imagination with respect to problems of composition, to his reliance on traditional models for solutions to these problems, and to his attempt to reconcile these pictorial sources or museum models with the originality of his own visual experience. This last explanation is given by Michel Florisoone in his monograph on Manet, in which the author relates the composition of this seascape to that of Manet's early copy of a 17th century Spanish painting, *Les Petits Cavaliers*, in the Louvre, finding in both the same favorite "system" of composition—modified in successive applications of it to a number of original paintings⁵.

There is no doubt that most of the early works of Manet do reveal an adaptation of borrowed compositional devices and it is tempting therefore to seek out



FIG. 5.—MANET.—Two Childrer, sketchbook Moreau-Nélaton.
Louvre, Cabinet des dessins.
Phot. de l'auteur.

expressive of qualities inherent in the subject interpreted, and which are emphasized at the expense of unity of focus or of a predetermined fixed point of view. The speckled juxtaposition of figures and groups, each equally stressed and each as sketchily spotted on the uneventful expanse of land and sea, recaptures for us an experience which is, somewhat paradoxically, both typical and unique—typical of a panoramic view of a crowd on a beach, which is apt to involve such dispersion, but unique in the observation of each successive component of the scene. Manet chose to record each figure or group of figures independently because it was in their unexpected but characteristic isolation against the sandy stretch that he observed them. The resulting composition reflects therefore the composite character of the artist's initial visual experience of the scene.



FIG. 6.—MANET.—Woman and Child Seated, sketchbook.
Moreau-Nélaton. Louvre, Cabinet des dessins. *Phot. de l'auteur.*

We have actual proof that this is so in the many extant preparatory sketches for the painting, none of which is concerned with aspects of the scene viewed as a whole. These drawings consist exclusively of brief notes, thumb-nail records of individual figures and details, which are preserved in the Louvre sketchbook to which we have referred earlier. Recognizable in a corresponding isolated sketch are nearly all the figures and groups represented in the painting as seated, standing or walking on the beach (only a selection of these sketches are illustrated here). When we juxtapose a number of these sketches with the corresponding details in the painting it becomes evident that Manet's intention, in the painting, was to transcribe, essentially unaltered, the sum of individual studies made from life. We can now fully realize that the convincing truth to experience which the scene as a whole has revealed to us owes everything to the selective and synthetic note-taking of every one of these sketches. The reality which each one records in a hurried but precise sign is found intact in a corresponding spot in the painting. Even the expressive brevity of the original thumbnail drawing is maintained in the painted version; and

in both the drawn and painted versions of any one of the details, can be observed Manet's original approach to the characterization of an object: the selection of a few expressive contours and prominent accents of the form which are stated in the briefest possible way. Each of these graphic summaries or images, in its uniqueness, arrests with bold finality the totality of a single visual experience; and since, to each of these graphic notes corresponds a clearly delineated and isolated color "spot" in the painting, the latter can be said to consist of a collection of visual records. No compositional study is involved, but rather, a series of discoveries freely reunited in a composite scene.

Let us probe more deeply into the kind of visual data which Manet discovers, or the kind of optical impression to which it corresponds. The sketch of *Three Women* (fig. 3), a group which appears in the right center of the painting, will serve as illustration. A fine and sharp pencil line follows the contours of the figures, sometimes in an uninterrupted course wherever no major overlaps occur, and the all-embracing silhouette is sufficiently eloquent as the sole descriptive element (e.g., the line defining the back of the standing figure on the left); sometimes the line is broken up into short graphic accents which let the white field of the paper take on

value as light effects or spatial ones wherever overlaps and foreshortenings are implied (e.g., the rendering of the left arm of the seated figure in the center). Drawing by short accents, recording only what a blinding outdoor light reveals of an object, such is Manet's shorthand method here.

It allows no descriptive thoroughness but does not rule out details which lend veracity, individuality and humour to the spot drawings. Such is the role played by the delineation of the hats in this group. Their semi-caricatural graphic interpretation prevents this brief sketch from appearing simply as a record or a general, optical impression of the group, and transforms it into a witty characterization of three individuals. So essential in Manet's view is the least and most hasty dash or spot



FIG. 7.—MANET.—Bath-house, sketchbook Moreau-Nélaton. Louvre, Cabinet des dessins. Phot. de l'auteur.



FIG. 8.—MANET.—Boy Riding, sketchbook
Moreau-Nélaton. Louvre, Cabinet des dessins.
Phot. de l'auteur.

in such a drawing that all of these shorthand signs are transcribed in the brush strokes of the painting.

The character of the painting's composition can now be seen in the light of its documentation: the sketches. The total design must conform to them since it absorbs each in its original, distinct and integral form. Manet is willing at this time to accept the inevitable looseness of the composition which results, but also realizes qualities of immediacy and truth to life. Compare in this respect Boudin's interpretation of beach scenes. Compositionally, and the relationship which Boudin establishes between figures and their setting, these scenes differ markedly from Manet's. The painter Boudin, who, ten years earlier, had stood by and guided young Monet in his early but bold execution of *plein air* seascapes, aimed always at transcribing a total of global impression of a scene, of its atmosphere, and at integrating the human scene with its physical setting. For this purpose he soon had evolved an expressive compositional formula : anonymous groups arranged in a middle ground frieze silhouetted against a broad expanse of sky. In a Boudin beach scene a figure is never singled out from the group as an individual or for its singularity; and, by the same

token, the groups are function or the light-filled space which they help to define and enhance; they constitute a repoussoir and their relative size makes sky and clouds emphatic. The preparatory sketches Boudin made were so many interchangeable documents to be integrated in one of a series of works on a single theme, and to be fitted in a pattern and spatial construction largely pre-ordained, which gave them a dramatic unity or context. In Manet's *Sur la plage de Boulogne*, the individual spot is the determinant factor, and the composition, a composite or a number of such unique factors.

Manet's painting of an earlier date such as the *Courses à Longchamps* of 1864⁶, did involve the use of similar on-the-spot thumbnail sketches, but in all pre-

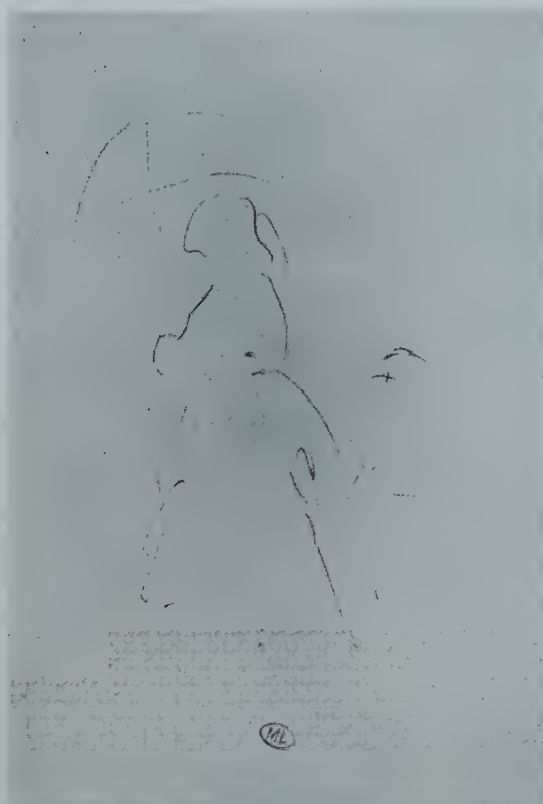


FIG. 9.—MANET.—Woman and Child, Walking,
sketchbook Moreau-Nélaton. Louvre, Cabinet des dessins.
Phot. E. Mas.

vious instances Manet did show his predominant concern for dramatic unity and for the adaptation of visual data to a more traditional spatial and decorative framework. In *Sur la plage de Boulogne* Manet preserves in a more pristine form the truth of his initial perceptions. A certain loss of structural and decorative unity is a consequence of this new and more exclusive stress on each of the visual components of the image: By the same token Manet frees himself from any strong dependence on pictorial sources. In these respects Manet's seascape could be called Impressionist. In most other aspects however this painting is still basically opposed to Impressionism's tenets as they are being formulated pictorially at this time by Monet principally. The composite character of the scene; its stress on contrasting, distinctly characterized forms of figures and objects, its subordination of atmospheric effects to this nearly caricatural definition based on a preliminary, graphic documentation, such are some of

the ways in which Manet remains apart, producing a work of transition.

Other paintings produced in this same year at Boulogne such as the illustrated version of the *Departure of the Folkestone Boat* (fig. 2), for which thumbnail sketches of details are also extant, go further in the successful reconciliation of individual elements with total grouping, of characterization of parts with general atmospheric effects, and in conveying an overall impression in terms of its effects of light and color.

Manet in the early 70's developed his Impressionism further. Any one of the canvases painted at Argenteuil in 1874 could illustrate this development. The painting itself became the initial sketch or record, rather than a composite of distinct and final visual impressions. Atmospheric and spatial effects were more fully developed by means of a bolder color and technique. By these same means, figures and their setting were now unified visually. Manet appeared to share Impressionist's exhilarating experience which consisted in losing oneself to the physical impression of the moment. But, even at this time, at the height of Impressionism, he obviously stopped short of complete acceptance of this point of view. He was soon to reassert

his independence from the naturalistic values of Impressionism. His paintings of the late 70's stressed once more the aesthetic autonomy of each image, based on a witty and intelligent reinterpretation of selected visual spectacles. Such had been already the conception of *Sur la plage de Boulogne*, and while this beach scene had lacked the power of synthesis, the ease and the vision which were to appear in Manet's "Post-Impressionist" works, both its content and its form did reflect what Baudelaire would have called a *réalité moderne*.

A.L.

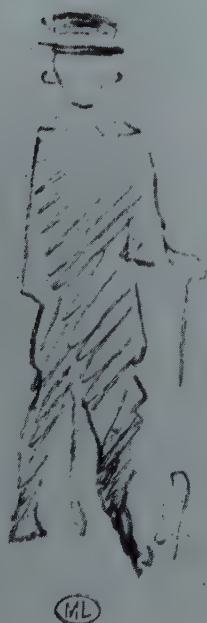


FIG. 10.—MANET.—Young Boy, sketchbook Moreau-Nélaton. Louvre, Cabinet des dessins.
Phot. E. Mas.



FIG. 11.—MANET.—Young Woman with Umbrella, sketchbook Moreau-Nélaton. Louvre, Cabinet des dessins.
Phot. E. Mas.

RÉSUMÉ : Manet : « *Sur la plage de Boulogne* ».

Le tableau, *Sur la plage de Boulogne*, peint par Manet en 1869, est étudié du point de vue des rapports entre Manet et les aspects techniques et esthétiques de l'Impressionnisme. C'est une œuvre de transition peinte au début de la période 1869-1874, qui montre le lien très étroit entre Manet et l'Impressionnisme; ce paysage marin est directement apparenté à une série d'esquisses de figures individuelles provenant du carnet d'esquisses de Manet à Boulogne, qui se trouve au Louvre. Ces brèves études font apparaître que le tableau fut exécuté en atelier, et chose encore plus significative, elles révèlent la méthode de composition de Manet, qui est essentiellement différente de celle de Boudin ou de Monet dans

les années 1860. Chaque esquisse est fidèlement transcrite sur la scène de plage ou le paysage composé. Cependant, les caractéristiques humoristiques de chaque figure observée individuellement, ne sont pas sacrifiées à l'impression d'ensemble de la scène et à son atmosphère.



FIG. 12.—MANET.—Woman Running, sketchbook. Moreau-Nélaton.
Louvre, Cabinet des dessins. Phot. E. Mas.

NOTES

1. Painted at Boulogne in the Summer 1869; collection Peydell-Bouverie; 12 5/8 × 25 3/4 inches.

2. A. Tabarant, *Manet et ses Œuvres*, Paris, 1947, pp. 165-166. The "five canvases" mentioned here refer to the two versions of the *Departure of the Folkestone Boat*, the two versions of the *Jetty of Boulogne*, and the *Moonlight on the Port of Boulogne* (Nos. 146 through 150 of this catalogue).

3. Sketchbook containing lead pencil thumbnail sketches done by Manet in Boulogne in the Summer 1869; 142 × 95 mm; Cabinet des Dessins, Louvre. I am indebted to Mme Bouchot-Saupique who has permitted me to photograph myself the sketches for this article.

4. M. Florisoone, in *Manet*, Monaco, 1947, p. XXIX, in accord with this evaluation, states that Manet "utilized" Impressionism but rejected its fundamental

attitudes: «...il a rejeté l'esprit de l'impressionnisme, son inhumanité mécanique et esclave, son anti-individualisme du moment».

5. M. Florisoone, *op. cit.*, p. XIX: «*Les Petits Cavaliers*» revealed to him a more flexible procedure, a less monotonous one than that employed by Courbet in *L'Atelier*; it is really a means of staging frontal groups, making possible the play of the figures but preventing their dispersion. ... *La Plage de Boulogne* of 1869 will attempt again to associate the outdoors and the system without obtaining the total accord which *La Partie de Croquet* of 1871 will at last realize."

6. A watercolor version of the original canvas is in the collection of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Massachusetts (only sections of the original canvas are extant).

BIBLIOGRAPHIE

Catalogo dei Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana. Codici ebraici e greci, a cura di M. L. GENGARO, F. LEONI e G. VILLA Milano, Ceschina, 1957 (en l'honneur de M. Paolo D'ANCONA).

Les manuscrits grecs et hébreux de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan déjà connus au point de vue paléographique, n'avaient jamais été étudiés par des critiques d'art. M. Castiglioni, préfet de la Bibliothèque Ambrosienne, les signala à M. Paolo D'Ancona, dont les élèves eurent l'idée de lui offrir ce Catalogue en l'honneur de ses quatre-vingts ans. Mlle Gengaro en prit la direction avec un petit groupe d'anciens élèves de Paolo D'Ancona, commençant les recherches en 1954. Mlle Gengaro, avec l'aide de Mlle Leoni, s'est chargée des manuscrits grecs ; tandis que les manuscrits hébreux ont été confiés à Mlle Villa.

Fort peu de manuscrits hébreux sont arrivés jusqu'à nous, car on avait l'habitude de les jeter au feu plutôt que de les laisser tomber entre des mains étrangères. Ils sont donc devenus très rares, surtout s'ils sont ornés d'enluminures. Les 24 manuscrits contenus dans le Catalogue sont remarquables à cet égard. Ils font partie de l'Ambrosienne depuis la fondation de la Bibliothèque par le cardinal Federico Borromeo, en 1609. Ils avaient déjà été étudiés par Carlo Bernheimer en 1933 au point de vue de la paléographie, mais n'ont jamais été étudiés au point de vue de l'histoire de l'art.

Mlle Villa nous pose un problème déjà discuté ailleurs par Paolo D'Ancona : existe-t-il un art typiquement hébreu, ou bien les artistes ont-ils emprunté leur style aux pays où ils se sont établis ? La même main aurait-elle illustré des manuscrits hébreux et chrétiens ? Mlle Villa affirme qu'on ne peut pas généraliser, mais qu'il faut décider selon le cas.

Les manuscrits hébreux enluminés de la Bibliothèque Ambrosienne proviennent presque tous des deux pays où la culture juive a rejoint le plus haut développement, c'est-à-dire l'Espagne et l'Allemagne ; il y en a quelques-uns italiens. Les manuscrits espagnols se reconnaissent à l'enchevêtrement d'arabesques, si fragiles, presque aériennes, qui rappellent à Mlle Villa les plaques de faïence translucide nommée *azulejos* et qui nous font penser aussi aux décorations de style *mudejar*. Les illustrations du Pentateuque (1236-1238) — riches d'un dynamisme presque tragique exprimé par des moyens fort simples — proviennent de l'Allemagne du Sud. Pour éviter de présenter les visages, l'artiste eut recours à des ruses, comme la torsion des corps, ou bien l'effacement des traits : ainsi il pouvait obéir aux prescriptions de la Bible de ne pas représenter des figures à ressemblance humaine. Le symbolisme mystique est poussé au plus haut degré dans le deuxième volume de cette Bible (les Hagiographes et les Prophètes), où nous voyons des hommes avec des têtes d'animaux — la même tradition qui a créé le Tétramorphe. Les décorations sont remarquables par le fait que les frises comprennent tout un groupe de lettres, ou une parole entière, et non seulement une initiale (comme d'habitude dans les manuscrits grecs, latins et dans les langues européennes). Peuplée d'animaux symboliques, la bordure vise surtout à interpréter le contenu d'un texte.

Les manuscrits grecs forment un groupe bien plus nombreux que celui des manuscrits hébreux. Mlle Gengaro les a répartis en deux groupes, correspondant aux trois âges d'or de l'art byzantin après l'iconoclasie.

Elle s'est chargée du premier groupe, (XI^e-XII^e siècle). et a confié à Mlle Leoni les manuscrits du second (XIII^e-XIV^e siècle). On reconnaît l'école du Palais, au XI^e siècle, par son style hiératique presque abstrait à force de simplifier, qui évoque « la grave majesté des visions divines », comme dit M. Grabar dans *L'Art byzantin*. Les enluminures de la deuxième période sont douées d'un certain mouvement, propre aux écoles occidentales, malgré les ornements de plus en plus mécanisés. Nous admirons, dans le premier groupe, les Homélies de saint Grégoire de Naziance et un psautier d'un rythme tout à fait classique, et aussi le physiologue du XII^e siècle, où un simple trait de plume évoque les animaux les plus étranges.

Le deuxième groupe de manuscrits grecs comprend un évangile enluminé, peut-être, dans l'Italie du Sud, avec des portraits vigoureux des évangélistes, et d'autres volumes qui sont très importants pour l'étude des rapports entre l'enluminure grecque et italienne pendant les deux siècles qui formèrent la peinture italienne à caractère régional.

Le Catalogue pourra servir à faire des comparaisons utiles entre le Pentateuque hébreu et les Bibles chrétiennes (surtout au point de vue de l'iconographie), entre les premiers manuscrits grecs et le psautier de Paris (Ms. 807) ou la Bible vaticane de Léon Patrice ; entre les scènes enlevées rapidement au pinceau de l'ancienne parabole du rabbin Jatzhaq B. Salomon Abi Sahulah, écrite à Brescia en 1483 et les illustrations du roman de Renart et entre le physiologue byzantin et les bestiaires de l'Occident. L'orientalisme de l'enluminure juive correspond parfois à celui de la miniature grecque. Dans l'une comme dans l'autre nous ne trouvons point exprimé l'art pour l'art, mais plutôt l'effort de comprendre les textes sacrés et d'en exprimer la vérité selon l'esprit par les symboles qui se poursuivent dans les frises et les décorations.

Les deux parties descriptives du Catalogue sont suivies de belles illustrations à pleine page (il y en a 48 pour les manuscrits hébreux et 94 pour les grecs). Nous regrettons qu'il n'y ait que deux planches en couleurs, de sorte qu'une partie du charme des enluminures nous échappe : les hébraïques avec leurs couleurs vives et parfois violentes ; les grecques aux couleurs pâles à nuances délicates. Les descriptions détaillées des couleurs nous donnent, toutefois, une idée de l'ensemble.

Nous remercions les trois critiques qui nous ont permis de connaître de près tant d'œuvres d'art ignorées jusqu'à présent. Avec les rapprochements qu'elles offrent dans le domaine de la critique d'art et de l'iconographie, elles donnent un exemple admirable, qui devrait être suivi par d'autres recherches dans les fonds hébreux et grecs des bibliothèques d'Italie, où se cachent certainement des trésors ignorés.

MIRELLA LEVI D'ANCONA.

Philip HENDY, Directeur de la National Gallery. — *Trésors de la Peinture à la National Gallery de Londres*. 1 vol. 21,5×16, 320 p. et pl. ; 340 ill. dont 107 en coul. Editions Aimery Somogy, Paris 1960.

La collection « Trésors des Grands Musées », inaugurée par les éditions Somogy, et qui paraît simultanément en français, anglais et allemand, est une heureuse initiative, car sa formule, largement illustrée avec cent planches en couleurs commentées et de nombreuses

reproductions-vignettes complémentaires est propre à satisfaire la curiosité du plus grand public, par des ouvrages conçus pour lui, mais qui gardent une rigueur scientifique, trop souvent absente de ce genre de publication; en outre, elle permet l'accroissement de nos connaissances en histoire de l'art, grâce à l'importante préface dont chaque volume est pourvu, et qui retrace l'histoire de la collection évoquée. Au moyen de cette série, l'historien d'art disposera d'un élément nouveau, indispensable pour retracer l'évolution du goût, cette histoire des grands musées du monde, qui n'existait jusqu'ici que fragmentairement, dispersée dans des publications spéciales.

A la différence de beaucoup de grands musées d'Europe, la *National Gallery* de Londres ne puise pas ses sources dans une ancienne collection princière, transformée en collection publique; elle est une création pure et simple, née sous l'égide de la *Royal Academy*, préparée par plusieurs décades de discussions et réalisée en 1824 par la *British Institution*, Institut britannique pour l'encouragement des Beaux-Arts qui avait été fondée en 1805. Dès l'origine, elle fut une institution officielle, mise sous le contrôle direct du chancelier de l'Echiquier, et bénéficiant — plus ou moins selon les époques — des faveurs du Parlement. Aussi n'est-il par surprenant que le texte de Philip Hendy prenne parfois les allures d'un rapport administratif; le muséologue peut y puiser des enseignements sur les avantages comparés, pour les acquisitions, de la gestion collégiale ou de la gestion directoriale. Mais, surtout, on peut grâce à cette préface très détaillée comprendre ce qui fait l'originalité de la *National Gallery* parmi les grands musées du monde: sa richesse en tableaux primitifs et particulièrement en œuvres du Moyen Age et de la première Renaissance italienne. C'est dans une atmosphère qu'on pourrait appeler «préraphaélite», qu'a débuté la *National Gallery*, et cet élan donné se conservera jusqu'à nos jours, ce qui explique la prédilection qu'a toujours montrée cette galerie pour les «primitifs de la Renaissance». Cet essor fut dû particulièrement au peintre Eastlake, qui fut conservateur, puis associé à divers titres aux destinées de la galerie au mitan du siècle; il s'était formé par de longs voyages et fut ami de Ruskin. Dès 1836 un comité s'était constitué pour recommander d'acquérir les œuvres antérieures à Raphaël; le rapport fait en 1854 sur l'administration et les musées à la Trésorerie préconisait, en l'appuyant sur de solides arguments, la même politique d'achat; le peintre William Dyce qui avait connu à Rome les Nazaréens, précurseurs allemands des préraphaélites, envoya au début de 1853 une lettre au Prince-Consort, par laquelle il critiquait vivement la politique d'achat de la *National Gallery*, préconisait la formation d'une collection nationale où tous les moments de la peinture seraient représentés. L'achat des primitifs, qui avait déjà commencé auparavant, s'intensifia alors et c'est vers la fin du siècle qu'on corrigea ce qu'avait d'excessif cette tendance, en acquérant des chefs-d'œuvre plus récents de la peinture, principalement pour les écoles hollandaises et flamandes. La grande lacune sera l'école française du XIX^e siècle, fort négligée jusqu'à la fondation qui fut réalisée en 1897 de la «Tate Gallery», pour abriter la collection donnée par sir Henry Tate, qui finança la construction du nouveau musée dont l'administration sera séparée

en 1955 seulement de celle de la *National Gallery*; les libéralités de Courtauld allaient compenser ces négligences. La collection de la *National Gallery* comprend environ deux mille tableaux, dont en 1961 la moitié seulement sera exposée au premier étage (celui des chefs-d'œuvre), et un quart à la «section de consultation» au rez-de-chaussée; un quart a été distribué en prêts à d'autres musées. La préface évoque aussi, sommairement, les différentes étapes de la construction d'un bâtiment muséologique peu commode, mais dont la silhouette est devenue un des aspects familiers de Londres.

Dans les commentaires des tableaux choisis pour être reproduits en couleurs (ces reproductions sont en général bien équilibrées), le directeur de la *National Gallery*, se montrant plutôt généreux, paraît parfois un peu en divergence pour les attributions, avec les catalogues de son musée, rédigés par les spécialistes.

GERMAIN BAZIN.

Dipl.-Ing. Dr HEDWIG GOLLOB. — *Die Götter am Nil* (Veröffentlichungen der Architekten- und Baumeistervereinigung «W. Bauhütte», 2. Folge, Heft 1), Vienne, Gerold & Co. (1959), 1 vol. in-8°, 99 p. et 27 fig. hors texte.

Ce nouveau livre du Dr Gollob se présente, comme les précédents, sous la forme d'un texte érudit que n'accompagne aucune note ni aucune référence précise et dont l'illustration, empruntant à l'art des civilisations les plus diverses, déconcerte au premier coup d'œil. Il s'agit moins d'ailleurs d'un nouveau livre que de la suite du grand travail d'interprétation des mythologies antiques auquel l'auteur se consacre depuis plusieurs années. Appliquées cette fois à l'Égypte, nous retrouvons les théories et les thèses exposées dans *Die internationale archaische Trinitas* ou *Religionsgeschichte der Archaische*, et la méthode d'investigation était la même déjà dans *Chrysaor, Götter in Karnuntum* ou *Die Metamorphosen des Eros*. La mythologie égyptienne n'est donc point ici considérée en elle-même ni pour elle-même. «Sie steht im engen Zusammenhang mit den Religionen anderer Völker jener Zeiten. Besonders ist es natürlich die naheliegende hethitische Form, welche ihr sehr verwandt ist, wie die der übrigen Mittelmeervölker. Es erstreckt sich jene Einheitlichkeit des Gottesbegriffes über alle kulturell greifbaren Reiche und es wäre ein Nonsens, gerade die ägyptische Religionserkenntnis zu isolieren.» Ce n'est pas non plus à la diversité des dieux égyptiens que l'on s'attachera: il est entendu, «dass es sich in Wirklichkeit immer um dieselbe göttliche Grundform entweder der Ansicht oder der Draufsicht handelt und dass nur die jeweilige Dominante oder religionsgeschichtliche Entwicklungsstufe die Veränderungen schafft». Tout l'esprit du livre est dans cette phrase qui termine le chapitre des généralités avant l'examen des divinités particulières: «Wir müssen immer die Grundwahrheit berücksichtigen, dass alle diese Göttererscheinungen nur Formen und Varianten einer einzigen grossen archaischen Trinitas in Ansicht oder in Draufsicht darstellen.». Le point de vue peut avoir son intérêt, mais nous regrettons une fois de plus que l'auteur refuse au lecteur les moyens de vérifier son argumentation et de discuter ses conclusions.

JEAN MARCADÉ.

SOMMAIRE

CONTENTS

ROBERT GENAILLE :

L'Annonciation de Jean Bellegambe p. 5

The Annunciation by Jean Bellegambe p. 5

MARC THIBOUT :

Directeur adjoint de la Société française d'archéologie : *Le Château de Chareil-Cintrat en Bourbonnais et son décor de peintures* p. 17

Assistant director of "La Société française d'archéologie" : *The Castle of Chareil-Cintrat in Bourbonnais, and its paintings* p. 17

J.-P. DE MIRIMONDE :

Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris, Membre du Conseil des Musées : *Les sujets musicaux chez Vermeer de Delft* p. 29

First Président de Chambre at the Cour des Comptes, Paris, Member of the Museums Council : *The musical subjects in Vermeer de Delft's work* p. 29

JACQUES LAIN DE LEIRIS :

Professeur assistant, Brandeis University (Mass.) : *Manet : « sur la plage de Boulogne »* p. 53

Assistant professor, Brandeis University (Mass.) : *Manet : « sur la plage de Boulogne »* p. 53

BIBLIOGRAPHIE PAR :

M^{me} Mirella LEVI D'ANCONA, MM. Germain BAZIN, conservateur en chef des peintures du Louvre, Jean MARCADÉ, professeur à l'Université de Bordeaux p. 63

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

La fin du concert ou gentilhomme et dame devant l'épinette, détail, par Vermeer. Buckingham Palace. Copyright reserved.

Reproduced on the cover :

Lady at the virginals, detail, by Vermeer. Buckingham Palace. Copyright reserved.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Keystones and Kings*, par Robert BRANNER ; *Goya à Saragosse*, par José GUDIOL ; *Du nouveau sur les tableaux du Brésil offerts à Louis XIV*, par J. de SOUSA LEAO ; *Deux œuvres peu connues de Philippe de Champaigne*, par Tony SAUVEL ; *Le livre du Sacre de Louis XV*, par Simone LOUDET ; *David, la comtesse Daru et Stendhal*, par Georges WILDENSTEIN ; *Jules Laforgue et la Gazette des Beaux-Arts*, par François FOSCA.

ET

BIBLIOGRAPHIES par MM. Germain BAZIN (Georg Weise : *Die plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien... Band II. Die Romanisten.* — Guiseppe Marchini : *Il Duomo di Prato.* — Charles de Tolnay : *Michel-Ange. The final period. Last Judgment. Frescoes of the Pauline Chapel. Last Pietà*), Jean EHRMANN (Frances A. Yates : *The Valois Tapestries*), Louis HAUTECŒUR (Janine Wettstein : *Sant'Angelo in formis et la peinture médiévale en Campanie*), Jean MARCADÉ (Dimitar Zontschew : *Der Goldschatz von Panagjurischte.* — Sir John Marshall : *The Buddhist Art of Gandhara...*), Rodolfo PALLUCHINI (Michael Levey : *Painting in XVIII Century Venice*), François-Georges PARISSET (Fr. Würstenberger : *Pieter Bruegel d'Ä und die deutsche Kunst*), Raymond PICARD (Patrik Reuteward : *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*), François SOUCHAL (Eve Borsook : *The Mural painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto*), Bernard TEYSSÈDRE (Erwin Panofsky : *Renaissance and renaissances in Western Art*).

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF
Etranger : 74 NF

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

\$ 18.00

SINGLE COPY :

\$ 2.00

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.